

STAT

# ΕΛΕΥΘΕΡΑ ΓΡΑΜΜΑΤΑ

ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΓΡΑΜΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

# ДОГОТОВИА

ΜΕΝΕΛΑΟΣ ΛΟΥΝΤΕΜΗΣ . . . . . Ὁ Πολυζῶης πέθανε (ποίημα)

ΜΑΞΙΜ ΓΚΟΡΚΥ . . . . . 'Η κόρη κι' ο Χάρος (μπαλάντα)

ΜΕΤΑΦ. ΘΥΜΙΟΣ ΝΟΥΔΗΜΟΣ

ΣΤΡΑΤΗΣ ΤΣΙΡΚΑΣ . . . . . Ὁ ὕπνος τοῦ θεριστῆ (διήγημα)

FEDERIKO GARCIA LORCA . . Το τραγούδι του Καβαλλάρη (ποίημα)

ΜΕΤΑΦ. ΛΕΩΝ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ

RUDOLF FABCY . . . . . Πρόλογος (ποίημα)

PIERRE GAMARRA . . . . . Τραγούδι της Ειρήνης (ποίημα)

ΜΕΤΑΦ. Θ. ΝΟΥΔΗΜΟΣ

ΝΙΚΟΣ ΠΑΠΑΠΕΡΙΚΛΗΣ . . . . . Παπαλεβέντενα (διήγημα)

**M E Λ E T E Σ**

B. ΡΩΤΑΣ . . . . . Ἡ τραγωδία καὶ οἱ παραστάσεις ἀρχαίων δραμάτων

Μ. ΣΑΓΚΙΝΙΑΝ . . . . . Λογοτεχνία καὶ ἐπιστήμη (Μετ. Α. Ζ.)

ΑΠΟΨΕΙΣ

ΑΠΟ ΜΗΝΑ ΣΕ ΜΗΝΑ — "ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΖΩΗ," ΤΟΥ

ΠΛΕΧΑΝΩΒ — ΤΡΕΙΣ ΘΑΝΑΤΟΙ ΤΟΥ Μ. Α. — ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΗ ΖΩΗ

## EIKONES

V. YAKOVLEY . . . . . "Εργάτες,"

**P. KORIN . . . . .** Πορτραίτο τοῦ Μαξίμ Γκόρκυ

V. VERESHEACIN . . . . . "Αποθέωση τοῦ Πολέμου,"

5-7

## ΠΕΡΙΟΔΟΣ Δ'

APAX: 5000

ΓΕΝΑΡΗΣ — ΜΑΡΤΗΣ 1951

<b>ΕΛΕΥΘΕΡΑ ΓΡΑΜΜΑΤΑ</b>  <b>ΜΗΝΙΑΙΑ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ</b> <b>ΓΡΑΜΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ</b>  Διευθυντής : ΣΤΡΑΤΗΣ ΔΟΥΚΑΣ Τυπογρ. «Ν. ΜΕΛΙΣΣΑ» Κιάφας 4 Γράμματα - έμβάσματα : Όρμινίου 3 <b>Ἄ θ ἦ ν α</b>	<b>LETTRES LIBRES</b>  REVUE MENSUELLE DES LETTRES ET DES ARTS  Directeur : STRATIS DOUKAS Adresser toute la correspondance concernant l'Administration et la rédaction de la Revue à la dire- ction : Rue Orminiou 3 Athènes Grèce
---	---

**Σ Η Μ Ε Ι Ω Μ Α Τ Α**

ΤΑ ΕΛ. ΓΡΑΜΜΑΤΑ : Ἀπὸ μῆνα σὲ μῆνα. ALEX. MATHERON : Γ. Πλε-  
χάνωφ—ἡ τέχνη καὶ ἡ κοινωνικὴ ζωὴ. M. A. : Ἀντιρὲ Ζίντ. M. A. : Δυὸ νεκροὶ  
—Γρ. Ξενοπούλος—Γ. Δροσίνης. B. P. : Δημήτρη Φωτιάδῃ—Ἡ ἀκτὴ τῶν  
σκλάβων. B. ΑΡΚΑΔΙΝΟΣ : Μ. Καλομοίρῃ—Τὰ ἐξωτικὰ νερά.

**ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΗ ΖΩΗ**

---

Διευθύνσεις συμφώνως τῷ ἄρθρῳ 6 παράγραφος 1 τοῦ Α. Ν. 1092/1938  
Διευθυντής - Ἐκδότης : Στρατῆς Δούκας, Όρμινίου 3 Ἄ θ ἦ ν α,  
Προϊστάμενος Τυπογραφείου : Α. Μουσουλιώτης Όδ. 26 ἄρ. 3 Ν. Ἰωνία

ΕΛΕΥΘΕΡΑ ΓΡΑΜΜΑΤΑ  
ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΓΡΑΜΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ  
1951

Sanitized Copy Approved for Release 2010/02/05 : CIA-RDP82-00457R007700580002-9



V. YAKOVLEV

ΕΡΓΑΤΕΣ

Sanitized Copy Approved for Release 2010/02/05 : CIA-RDP82-00457R007700580002-9

## Η ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΚΑΙ ΟΙ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΩΝ ΑΡΧΑΙΩΝ ΔΡΑΜΑΤΩΝ

**Τ**ΡΑΓΩΔΙΑ ὀνόμασαν παλαιότατα ἓνα εἶδος πομπῆς στοὺς ἀγρούς, μὲ τραγοῦδια καὶ χοροὺς ἥρωικούς, μὲ θυσία ἓνα ζῶον, μ' ἐπιτάφιο θρῆνο κι ὠδὴν ἀναστάσιμη, ποὺ τὰ ἐκτελοῦσε θίασος, δηλαδὴ μεταβατικός ἐορταστικός ὄμιλος, ποὺ ἔβγαινε στὴν γύρα ἀπὸ τόπο σὲ τόπο, καὶ παράστανε μ' αὐτὰ τὰ πάθη τοῦ θεοῦ Διονύσου. Κάτι ἀνάλογο θυμίζουν χοροὶ μὲ μασκαρεμένους, ποὺ γίνονται ἀκόμη σήμερα στὴ Θεσσαλία καὶ Μακεδονία, ἐγίνονταν τουλάχιστον τελευταῖα, οἱ «καλόγεροι», κουρελιασμένο ὑπολειφάδι ἀπὸ πολὺ παληά.

Τὸ σφαχτὸ ποὺ θυσιάζαν στὴν ἀρχαία ἐκείνη τελετὴ, ἦταν τράγος, ἱερὸ ζῶο τοῦ Διονύσου, προσφορὰ ἐκείνων ποὺ γιὰ χάρη τους γινότανε ἡ τελετὴ, καὶ ποὺ σὲ ἐπίσημες περιστάσεις κι ἀγῶνες ἀνάμεσα σὲ πολλοὺς θιάσους, ἐδίνονταν σὰν ἔπαθλο. Ἔτσι τραγωδία ἐσήμαινε κυριολεκτικὰ ὠδὴ τοῦ τράγου, ἀλλὰ δὲν ἀργησε νὰ σημαίνει καὶ κάθε ἥρωικὸ τραγοῦδι καὶ ἔμεινε ὥς τὰ σήμερα ἡ λέξη στὸ στόμα τοῦ Ἑλληνικοῦ λαοῦ, σημαίνοντας ἥρωικὸ χορευτικὸ ἄσμα, ἀλλὰ καὶ κάθε ἄσμα «τραγοῦδι, τραγουδάω» καὶ στὴ Ποντιακὴ λαλιά «τραγωδία καὶ τραβωδία, τραγωδῶ καὶ τραβωδῶ, τραβωδιάνος», κλπ.

Ἡ λέξη τραγωδία ἔγινε πλατύτερα γνωστὴ ἀπὸ τότε ποὺ ἔτσι ὀνομάστηκε τὸ λαμπρὸ πρωτότυπο θεατρικὸ εἶδος ποὺ ἀγλάϊσε τὶς ἐπίσημες τελετὲς τῆς Ἀθηναϊκῆς Δημοκρατίας. Τὸ εἶδος ἔσβυσε μὲ τὸ τέλος τῆς Δημοκρατίας, ἀλλὰ ἡ ὀνομασία μὲ τὰ παράγωγά της τραγωδός, τραγωδῶ, τραγικός ἀπλώθηκε μὲ τὴν Ἑλληνικὴ γλῶσσα σ' ὅλον τὸν γνωστὸν τότε κόσμο, πέρασε στοὺς Ρωμαίους, καὶ, στὰ νεώτερα χρόνια, ὅταν ἐανάρχισε ἡ σπουδὴ τῶν κλασικῶν, ξαναμπῆκε σὲ χρῆση ἡ ἀρχαία λέξη γιὰ νὰ ὀνομάσει τὰ νεώτερα θεατρικὰ ἔργα, ποὺ ἐξέφευγαν ἀπὸ τὸ Μεσαιωνικὸ θρησκευτικὸ δρᾶμα, μιμούμενα τ' ἀρχαία, (Λατινικὰ) πρότυπα. Ἐκτοτε τραγωδίες ὀνομάζονται καὶ νεώτερα δραματικὰ ἔργα σὲ στίχους, μὲ τραγικὸ περιεχόμενο, ἂν καὶ χωρὶς ἄλλη τυπικὴν ὁμοιότητα μὲ τὴν Ἀθηναϊκὴν τραγωδίαν. Ὅπωςδήποτε τραγωδίες κατ' ἐξοχὴν λέγονται τὰ ἔργα τῶν ἀρχαίων τραγικῶν ποιητῶν, σὰν τὰ σωζόμενα Αἰσχύλου, Σοφοκλῆ, Εὐριπίδη.

Τὰ ἔργα αὐτὰ εἶναι δράματα σὲ στίχους, μὲ διάλογο καὶ χορικά, δηλαδὴ μέρη χοροῦ, σὲ λυρικές στροφές. Τὰ μέρη τους εἶναι ἀρμολογημένα μὲ τυπικὴ σειρὰ καὶ τάξη, σὰν τελετουργικὴ ἀκολουθία. Τὰ παράσταναν γιὰ πρώτη φορὰ μὲ λαμπρὴν ἐπισημότητα, στὴ μεγάλῃ γιορτῇ τῆς Ἀθηναϊκῆς Δημοκρατίας, τὰ «μεγάλαν ἢ κατ' ἄστν Διονύ-

σια», στο επίσημο θέατρο, συγκροτημένα σε «τετραλογίες», τρεις τραγωδίες σχετικές στο θέμα κι ένα «σατιρικό δράμα». Αργότερα κάπως έχασαρώθη το τυπικό αυτό. Η τελετή αυτή ήταν θεσμός της πολιτείας μεγάλη εθνική έορτή, να ποῦμε, που ιδρύθη με τη δημοκρατία και έσβυσε μαζί της.

Οι προσπάθειες που γίνονται για να παρασταθοῦνε στα σημερινά μας θέατρα έργα από τα σωζόμενα εκείνης της εποχής δὲ μπόρεσαν ακόμη να έχουν αξιόλογην έπιτυχία. Οι παραστάσεις αρχαίων δραμάτων δὲν κατάφεραν να τραβήξουν περισσότερο ενδιαφέρον και να δώσουν περισσότερη συγκίνηση απ' όση δίνουν τα παλιά πράγματα.

Με παραστάσεις αρχαίων τραγωδιών καταπιάστηκαν πολαιότερα φιλόλογοι, σχολεία, και μόνον τελευταία άνθρωποι της δουλειάς, δηλαδή τεχνίτες της θεατρικής τέχνης. Οι πρώτοι δὲν είχαν ιδέα από την τεχνική του θεάτρου, ώστε, από αυτήν οδηγημένοι, να προσέξουν και μελετήσουν την αρχαία τραγωδία και από την άποψη της τεχνικής. Οι δεύτεροι πάλι δὲν επιδόθηκαν αποκλειστικά στο αρχαίο θέατρο, να το κάμουν δουλειά τους, παρά πρόχειρα καταπιάστηκαν και με την Αθηναϊκή τραγωδία, με τα τεχνικά μέσα που είχαν στη διάθεσή τους\* που αυτά τα τεχνικά μέσα και οι παίχτες και ὅλη τους ή συγκρότηση κι ὁ όπλισμός ήτανε οργανωμένα με την τεχνική και την πράξη του νεώτερου θεάτρου. Δὲ γίνεται από την μιὰ μέρα στην ἄλλη να προσαρμοστοῦνε στο παλιό αλλά νέο για την τεχνική αυτή είδος και από τὸν Ίψεν τὸ ένα βράδυ να πηδήσουνε τὸ ἄλλο στὸν Αἰσχύλο.

Τὰ μεγάλα θέατρα της Εὐρώπης με ποικίλο δραματολόγιο, από τὸν Σαίξπηρ ὡς τοὺς σημερινούς, διαθέτουν ειδικευμένους ἠθοποιούς, ἄλλους για την τραγωδία (τοῦ Σαίξπηρ) κι ἄλλους για τὸ μοντέρνο θέατρο, και ποτέ δὲν τοὺς ἀνακάτεψαν χωρίς οι παραστάσεις τους να ζημιωθοῦν. Έτσι και όταν ακόμη οι θεατρικοί άνθρωποι ἐκαταπιάστηκαν με την τραγωδία, είτε την παρουσίασαν σε μοντέρνες σκηνές, είτε σε αρχαία θέατρα, ἢ σκηνοθεσία τους και ἡ τεχνική τῶν ἠθοποιῶν ήτανε μοντέρνα, κι οὔτε μπορούσε να γίνει ἄλλοιῶς.

Οι φιλόλογοι πάλι, ἄπειροι ὁλότελα από προβλήματα τεχνικής ἐμελέτησαν ὅσα οι συγγραφείς από την αρχαιότητα ἀνάφεραν για παραστάσεις της τραγωδίας στὸν καιρὸ της, ἐδιάβασαν για προσωπεῖα και καθόρνους, για μουσική στα χορικά και χορευτική κίνηση τοῦ χοροῦ και πίστεψαν πὼς ἔφτανε να μεταχειριστοῦν τέτοια μέσα για νη λυθεῖ τὸ πρόβλημα μόνο του, χωρίς να ἐξετάσουν τοὺς τεχνικοὺς λόγους που διαμόρφωσαν αὐτὰ τὰ στοιχεῖα, παρά προσπάθησαν πάντα να τὰ ἐξηγήσουν ἰδεολογικά, με λόγους θρησκευτικοὺς είτε ἰδεολιστικούς. Ἡ Φιλολογία κι ἡ Ἀρχαιολογία ἔκαμαν λαθεμένες θεωρίες ἐπάνω σ' αὐτὰ\* δὲ μπόρεσαν να πιάσουν την ὕψή αυτής της σύνθεσης, ἐξετάζοντας τὸ ὅλον και τὰ μέρη και από την πλευρά της τεχνικής, που αὐτή, ἀναγκαῖα, ξεκινόντας από τὰ ὕλικά μέσα, ἔδενε τὸν χορὸ (τὸ ἀγκάθι για την σημερινή μας θεατρική τεχνική) με τὸ ἄλλο σῶμα της τραγωδίας.

Τελευταία, ἐδῶ, ἡ ἀναπαράσταση τραγωδιῶν σε αρχαία θέατρα ἐθεωρήθη είδος ἐκμεταλλεύσιμον από τουριστικήν ἄποψη. Γι' ἀναπα-

ζουν στα σαλόνια, ούτε οι ύστερισμοί με τους Θεόφιλους είναι κα-  
μώματα υγείας.

Ράσταση βέβαια δεν είναι να γίνεται λόγος, έπειδή οι γνώσεις μας  
δεν είναι πλήρεις. Άλλα και αν ήταν κατορθωτή ή αναπαράσταση,  
δεν θα μπορούσε να θεωρηθεί καλλιτεχνική αναβίωση και να πετύχει  
σαν τέτοια, έφ' όσον άλλες είναι σήμερα οι συνθήκες της κοινωνικής  
ζωής. Η Έλληνική τραγωδία, απ' την άποψη της παράστασής της,  
είναι σαν ένα παλιό άγγείο, που μπορούμε να το περιεργαστούμε,  
άλλα δε μπορούμε να το μεταχειριστούμε.

Ο τρόπος που καταπιανόμαστε αυτά τα πράγματα ως τα σήμερα  
δχι μόνο δεν είναι ο κατάλληλος για μεγάλες έπιτυχίες, παρά μας  
παρουσιάζει και πολύ άφελεις στα μάτια εκείνων που τα μελετάνε.  
Δεν πρέπει και με την παράσταση της τραγωδίας να γίνει ότι με  
την φωταγώγηση του Παρθενώνα, που δείχνει τον άρχαϊον να δ  
κρεμασμένο στον άερα, σαν ένα κεφάλι χωρίς κορμί. Θέλουμε να κά-  
νουμε έπίδειξη με τ' άρχαϊα, σαν να ναι οικόσημά μας, και τα πα-  
ρουσιάζουμε ξεκρέμαστα και άσυνάρτητα από την άλλη γύρω ζωή.  
Καμαρώνουμε για τον Παρθενώνα ώσαν να τότε φτιάξαμε έμεις, άλ-  
λά δεν έκαναμε καμιά προσπάθεια να τότε πλησιάσουμε πνευματικά.  
Κι όμως ο λαός μας που δεν έπαψε ν' αγωνίζεται και να θυσιάζεται,  
κρατάει άληθινά από τ' άρχαιότατα πολλά σπουδαία, και μάλιστα  
τα τραγούδια του και τους χορούς του, που αυτά οι άρχοντες τα  
κυήγησαν και τα στρέβλωσαν, και τη λαϊκιά γλώσσα, και τη λαϊκιά  
τέχνη, και τη λαϊκιά μόρφωση. Έπροσπάθησαν να μάθουν τον λαό  
μας έθιμα και τραγούδια ξενικά, με το στανιό, ως ότου ήρθαν ξένοι  
και μας έμαθαν την άξία των δημοτικών μας τραγουδιών και της  
λαϊκιάς μας τέχνης. Άλλ' ούτε αυτά έπροσπαθήσαμε να τα καλλιεργή-  
σωμε στον λαό, για να δώσουν ωραίους καρπούς, να τα χαρούμε  
πρώτοι έμεις, και ύστερα και οι ξένοι άλλα μόλις ακούσαμε από τους  
ξένους πώς έχουν κάποιαν άξία, βαλθήκαμε να τα κάνουμε τουριστικό  
είδος για έκμετάλευση. Μ' αυτό μπορεί να πλουτίζουν μερικοί έπιχει-  
ρηματίες, άλλα σαν λαϊκό κίνημα χαντακώνεται.

Οι παραστάσεις και άρχαϊων τραγωδιών και νέων λαϊκών  
δραμάτων στην Άθήνα, θα μπορούσαν να πετύχουν άξιόλογα, και να  
σταθούν άκόμενη πρότυπα λαμπρά για μίμηση κι από ξένους. Άλλα  
αυτό, μόνο σαν μεγάλη λαϊκιά γιορτή με την πλατειά συμμετοχή του  
λαού μπορεί να γίνει. Ξεσηκώματα σαν τις «Δελφικές έορτές», είτε  
μουσικές και χορευτικές έπίδειξεις στην Έπίδαυρο, στην Αίγινα και  
άλλους φημισμένους άρχαίους τόπους, όπου ο καλός λεγόμενος κόσ-  
μος συντρέχει με τ' αυτοκίνητά του τόνα πίσω απ' τ' άλλο και ή λαϊ-  
κιά συμμετοχή περιορίζεται στο δέσιμο των οκυλίων και το άσπρισμα  
των δρόμων, δεν είναι σοβαρές προσπάθειες. Ούτε είναι ύποστήριξη  
της λαϊκιάς τέχνης οι μόδες με τ' Άραχωβίτικα και τα Σκυριανά, ούτε  
άνεβαίνει το καλλιτεχνικό επίπεδο του λαού με το να στολίζονται  
μερικά νεόπλουτα σπίτια με τάσια από τα παληατζιδικά. Ούτε καλ-  
λιεργείται το μουσικό αίσθημα του λαού με τα τραγούδια των χαι-  
σοποτών, που τόσο τ' άγκάλιασε τελευταία ή νεόπλουτη κοινωνία μας  
για λαϊκιά τέχνη(!) Ούτε οι μανίες με τον Καραγκιόζη που τότε μπά-

Γιὰ νὰ πετύχουν τέτοιες προσπάθειες, δὲ χρειάζονται μόνο προθυμία καὶ καλὴ θέληση. Ἄν αὐτὸ ἔφτανε, οἱ Δελφικὲς γιορτὰδες θὰ εἶχαν λύσει τὸ ζήτημα. Μαζὶ μὲ τοὺς ἐνθουσιασμοὺς καὶ τὶς μανίες, πρέπει νὰ συνεργαστῇ καὶ ἡ γνώση, ποὺ νὰ διευθύνει ὅλες τὶς ἐνέργειες στὸν σκοπὸ, νὰ ἐλέγχει τὴν γνησιότητα τῶν μέσων καὶ νὰ σπρώχνει τὶς προσπάθειες ἐπάνω στὸ ἔδαφος τῆς πραγματικότητας. Πρέπει πρῶτα νὰ κατανοηθῇ τὸ πνεῦμα ἐκεῖνο ποὺ ἔπλασε καὶ διαμόρφωσε τὴν τραγωδία. Κι αὐτὸ γιὰ νὰ γίνει πρέπει νὰ δοθεῖ πλούσια ἢ μόρφωση στὸν λαό, καὶ ν' ἀλλάξει τὸ πνεῦμα ποὺ διευθύνει τὰ πανεπιστήμιά μας, καὶ γενικὰ τὴν ἐκπαίδευσή μας, γιὰ νὰ μὴν τρώει τὴν οὐσία ἢ τεχνολογία. Πιστεύουμε πὼς θὰ μπορούσε νὰ θεσπισθεῖ Ἑλληνικὸ πανηγύρι, σειρὰ γιορτὰδες μὲ ἀναζωογονήσεις ὑπολειμμάτων ἀπὸ παλαιότατα ἔθιμα, μὲ συμμετοχὴ τῆς λαϊκῆς μας τέχνης καὶ τῶν πανεπιστημίων μας, μάλιστα τῶν πνευματικῶν ἀνθρώπων τοῦ τόπου, δραματικῶν ποιητῶν, λογοτεχνῶν καὶ λοιπῶν καλλιτεχνῶν, μὲ ἀγῶνες πνευματικῶν, ὅπου οἱ παραστάσεις τραγωδιῶν, καὶ ἀρχαίων καὶ νέων, θὰ ἦταν τὸ κορύφωμα. Ἀλλὰ τέτοιες γιορτὰδες δὲ μπορεῖ ποτε νὰ τὶς δημιουργήσει ἡ στενὴ ἀντίληψη γιὰ τουριστικὴ ἐκμετάλλευση καὶ τὸ ἐπιχειρηματικὸ πνεῦμα. Μόνον ἡ λαϊκὴ συμμετοχὴ μπορεῖ νὰ προσφέρει τὰ μέσα γιὰ τέτοιες ἐπιτυχίες. Αὐτὲς καὶ ξένους πολλοὺς θὰ τραβοῦσαν στὸν τόπο μας ἀλλὰ προπάντων θὰ μπορούσαν νὰ δώσουν στὴν σημερινὴν Ἑλλάδα θέση σπουδαία στὸν κόσμον μὲ τὴν πολύτιμη προσφορά της στὴν περιοχὴ τῶν ἀνθρωπιστικῶν σπουδῶν (1).

Ἡ ἀπασχόλησή μας μὲ τὸ θέατρο ἀπὸ τὴ μικρὴ μας ἡλικία μᾶς ἔχει ξεκαθαρίσει κάποιες γνώμες γιὰ τὴν παράσταση τῆς τραγωδίας. Νομίζουμε χρέος μας νὰ τὶς ἀναφέρουμε, μὲ τὴν ἰδέα πὼς μπορεῖ νὰ σταθοῦν χρήσιμες σ' ἐκείνους ποὺ ἡ μοῖρα τους ἢ ὁ πόθος τους θελᾷ τοὺς σπρώξει πρὸς τέτοιες προσπάθειες. Πρὶν πιάσουμε τὸ θέμα μας καθ' αὐτό, νομίζουμε πὼς πρέπει ὁ ἀναγνώστης νάχει μπρὸς στὰ μάτια του κάποιες ἀπόψεις γιὰ τὴν ἀξία ποὺ ἔχει ἡ τραγωδία σὰν κλασικὸ κείμενο καὶ θεατρικὸ φαινόμενο. Ὑστερα θὰ ἰδοῦμε τὴν μορφικὴ τῆς ἀξίας γιὰ τὴν παράσταση καὶ πὼς ἡ παράσταση θὰ πρέπει νὰ γίνῃ γιὰ νὰ πετύχει καλῆτερα.

### B

Ἡ τραγωδία, σὰν καλλιτεχνικὸ φαινόμενο, εἶναι εἶδος πρωτότυπο καὶ γιὰ τὴν ἐποχὴ της τόσο πρωτόφαντο, ὅσο γιὰ τὴν ἐποχὴ μας εἶναι ὁ κινηματογράφος ἢ τὸ ραδιόφωνο. Θεάματα καὶ χοροὶ καὶ παραστάσεις μὲ μασκαρεμένους ἢ μὲ ξόανα, (κοῦκλες) καὶ λογῆς ἄλλα ἦταν καὶ πρὶν παρουσιαστῇ ἡ τραγωδία. Ἔχουμε καὶ εἰδήσεις καὶ τεκμήρια ποὺ μᾶς πείθουν πὼς τὰ θεατρικὰ ἔμβρυα, τὸ παραστατικὸ παίχνιδι κι ὁ χορὸς, εἶναι τόσο παλῆα, ὅσο κι ὁ ἄνθρωπος, γιὰτ' εἶναι τελετές συνυφασμένες μὲ τὴν πρωτόγονη κοινωνικὴ ζωὴ.

Ὅμως ἡ Ἀθηναϊκὴ τραγωδία εἶναι νέα μορφή καὶ σὰν σύνθεση

1. Σχετικὰ μὲ αὐτὸ τὸ θέμα ἴδε τὴν σπουδαία μελέτη: Ἀλεξάνδρου: εἰσαγωγή στὸν «Σοφιστὴ» τοῦ Πλάτωνα: ἔκδοση Ζαχαροπούλου.



καί σάν έκτέλεση καί σάν νόημα τῆς ζωῆς κι ἄς ἔχει πάρει πολλά μορφικά στοιχεῖα ἀπὸ τὴν λαϊκὴ τέχνη καὶ τὴν παράδοση τῆ θρησκευτικῆ· εἶναι νέα, σάν νέα τάξεις πραγμάτων, σάν νέος νόμος καὶ νέος ρυθμός κι ἀπ' αὐτὴν τὴν ἀποψη σφραγίζει τὴν ἐποχὴ τῆς, ὅπως ὁ γοτθικός ἢ ὁ βυζαντινός καὶ κάθε ρυθμός τὴν ἐποχὴ του καὶ τὸν τόπο του· μετὰ τὴν σημείωση, ποὺ πρέπει νὰ τὴν τονίσουμε, πῶς ἡ σύνθεση αὐτὴ ἦταν προϊόν τῆς ἴδιας τῆς πολιτείας, ἀφοῦ φάνηκε ὅταν ἡ πολιτεία ἐθέσπισε πνευματικούς ἀγώνες κι ἐπίσημη τελετὴ γιὰ τὴν παράσταση τῶν τραγωδιῶν καὶ τὰ ἔργα αὐτά καὶ οἱ παραστάσεις τους ἐτοιμαζόντουσαν κάτω ἀπ' τῆς πολιτείας τὴ σοβαρὴν ἀντίληψη καὶ φροντίδα.

Ἡ τραγωδία χρονικὰ ἀνήκει στὸν «χρυσὸν αἰῶνα»· εἶναι κι αὐτὴ ἄνθος τῆς Ἀθηναϊκῆς Δημοκρατίας κι ὅπως πολὺ σωστὰ λέει ὁ Γ. Τόμσον<sup>(1)</sup> «ἡ Ἀθηναϊκὴ τραγωδία ἦταν ἀπ' τὴν ἀρχὴ δεμένη ἀχώριστα μετὰ τὴν ὕλική καὶ κοινωνικὴ προκοπὴ τοῦ Ἀθηναϊκοῦ λαοῦ». Σάν κείμενο τοῦλάχιστον ἡ τραγωδία θεωρεῖται κλασικὴ τέχνη καί, ἀπὸ πολλούς, ὁ πιὸ δυναμικός ἐκπρόσωπος τῆς κλασικῆς ἐποχῆς.

Τοὺς κλασικούς τοὺς μελετᾶμε χρόνια, ἀλλὰ κι ἂν μάθαμε ἀπ' αὐτοὺς τὴν ἀξία τῆς καθαρῆς ἔκφρασης, τὸ οὐσιαστικώτερο, τὴν ἀξία τῆς καθαρῆς γνώμης δὲν τὸ μάθαμε, τόσο ὁ πολιτισμός μας εἶναι βουτηγμένος μέσα στὴν πρόληψη καὶ στὸν μῦθο καὶ μάλιστα στὸν φαρισαϊσμό. Ὁ πολιτισμός μας, ποὺ καμαρώνει νὰ λέγεται Ἑλληνο-χριστιανικός, προδίνει καὶ τὸ χριστιανικὸ πνεῦμα, ἀφοῦ δὲν τολμάει ν' ἀντικρύσει τὴν ἀλήθεια καὶ πνίγει τὴν ἐλευθερίαν τῆς γνώμης μετὰ τὴ βία. Ὡς τὸν Ἀριστοτέλη καὶ τὸν Πλάτωνα, δίνουμε σοβαρὴ προσοχή, τὰ παραπέρα τὰ παίρνουμε λίγο καὶ σάν παραμύθια. Ὁ Πλάτων ἤθελε ν' ἀπαγορέψει τὸν Ὅμηρο καὶ μὴν ξεχνᾶμε πῶς, ὅταν ζοῦσε ὁ Πλάτων, εἶχαν πιά ξεπέσει καὶ ἡ τραγωδία καὶ ἡ δημοκρατία.

Μπορεῖ ἐμεῖς σήμερα νὰ ἐπιτρέπουμε τὸν Ὅμηρο νὰ τόνε διαβάσουν τὰ παιδιὰ μας. Ἄν ὅμως ὁ Ὅμηρος, ἀντὶ τοὺς θεοὺς τοῦ Ὀλύμπου παρουσίαζε τὸν Θεὸ τὸν δικό μας καὶ τοὺς ἀγίους μας νὰ φέρονται ὅπως φέρονται οἱ θεοὶ τοῦ Ὀλύμπου, θὰ τὸν καίγαμε στὴν πλατεία. Ποὺ θὰ πεῖ πῶς τὸν Ὅμηρο ἐμεῖς τόνε νιώθουμε διαφορετικὰ ἀπ' ὅπως τὸν ἔνοιωθε ὁ Πλάτων, ἢ δὲν τόνε παίρνουμε σοβαρὰ.

Τὸ κύριο χαρακτηριστικὸ τῶν ἔργων τῆς κλασικῆς ἐποχῆς, εἶναι ὁ ΛΟΓΟΣ. Τὸ γράφουμε μετὰ κεφαλαία γιὰ νὰ δηλώσουμε πῶς ἡ λέξη γιὰ μᾶς ἔχει πολλὰ νοήματα : σημαίνει καὶ μέτρο καὶ ὀρθὸν λόγο καὶ κοινὴ γνώμη καὶ πείρα ζωῆς καὶ ἐλεύτερη σκέψη. Τὸν λόγο τὸν ἀντιπαραθέτουμε στὸν «μῦθο». Ἀντιπαραθέτοντας τὸν λόγο στὸν μῦθο λέμε πῶς διαφέρουν κατὰ τοῦτο : πῶς ὁ λόγος ἔχει μέσα του τὴν Πειθῶ, καὶ ὅχι τὴν ἀπὸ τὰ πρὶν Πίστη, ἀπαραίτητη ψυχὴ τοῦ μύ-

1. Γιὰ τὴ γέννηση τῆς τραγωδίας καὶ τὰ προβλήματα τὰ σχετικὰ μετὰ τὴν πρωτόγονη Ἑλληνικὴ ποίηση καὶ τέχνη, καθὼς καὶ τὴν πολιτικὴν ἐξέλιξη τῶν Ἀθηνῶν συσταίνουμε τὸ σοφὸ βιβλίο τοῦ G. Thomson, «Aeschylus and Athens» (Lawrence and Wishart, London, 1946), ὅπου καὶ πλούσια βιβλιογραφία.

θου, 'Ο μῦθος χωρίς τὴν Πίστη, δὲν εἶναι τίποτα γιατί δὲν γίνεται πράξη ζωῆς. 'Ο λόγος πάλι χωρίς τὴν ἐλευθερίαν νὰ πείσει, δὲν εἶναι τίποτα, εἶναι «φωνὴ βοῶντος ἐν τῇ ἐρήμῳ».

'Η 'Αθηναϊκὴ τραγωδία, εἶναι αὐτὸ ἴσα - ἴσα, ἡ ἐλευθερία τοῦ λόγου νὰ πείσει. Αὐτό, ὅσο ξέρουμε, παρουσιάζεται τότε γιὰ πρώτη φορά στὸν κόσμον. Πρώτη φορά ἐλεύθεροι πολῖτες, δηλαδὴ πολῖτες ποὺ τὸ εἶχανε χρέος καὶ δικαίωμα νὰ συνέρχονται γιὰ ν' ἀποφασίζουνε γιὰ τὰ κοινά, ἐξασκοῦν αὐτὸ τὸ δικαίωμα μὲ τὴν ἐκκλησίαν τοῦ Δήμου καὶ μὲ τὸ θέατρο, ποὺ εἶναι δύο βασικοὶ θεσμοὶ τῆς πολιτείας.

Στὴν ἐκκλησίαν τοῦ Δήμου προσέρχονται ἐλεύθεροι οἱ πολῖτες νὰ πείσουν ἢ νὰ πεισθοῦν γιὰ τὸ πιὸ σωστὸ καὶ συμφέρον νὰ γίνει. Στὸ ἴδιο μέρος, ὅπου γίνεται ἡ ἐκκλησία τοῦ Δήμου, στὸ ἴδιο μέρος γίνεται ἡ τραγωδία καὶ οἱ θεατρικοὶ ἀγῶνες, ὅπου οἱ ἐλεύθεροι πολῖτες συνέρχονται γιὰ νὰ παρακολουθήσουν ἀνθρώπινες πράξεις καὶ τὸν λόγο καὶ τὸν ἀντίλογο, ποὺ ἐρμηνεύουν αὐτὲς τὶς πράξεις, κυρίως αὐτό. 'Η τραγωδία παρουσιάζει τὴν ἠθικὴν ἀξίαν τῶν θεσμῶν τῆς πολιτείας αὐτῆς, παλαιούς κατακρίνει, νέους προτείνει, καὶ προσπαθεῖ νὰ συμβάλει στὴν κατανόηση τοῦ κοινοῦ συμφέροντος καὶ τὴν ἀνύψωση καὶ προκοπὴ τῆς ζωῆς, μὲ τὸν λόγο, ποὺ ὁ λόγος αὐτὸς εἶναι ὁ ὀρθὸς λόγος, γιατί προβάλλεται στὸν κοινὸν λόγο, στὴν κοινὴ γνώμη, γι' ἄμηση κρίση καὶ ἐπιδοκιμασία ἢ ἀποδοκιμασία, Κι' ἡ ἀποδοκιμασία μποροῦσε νάχει γιὰ τὸν ποιητὴ πολὺ ἄσκημα συνακόλουθα, ποὺ ἡ ἐξορία δὲν ἦταν τὸ χειρότερο. "Ομοίαν καὶ στὴν ἐκκλησίαν τοῦ δήμου ἐβγαίνει ἡ γνώμη γιὰ κείνα ποὺ ἔπρεπε νὰ γίνουν καὶ ἡ γνώμη αὐτὴ ἦταν ἡ συνισταμένη τῶν γνώμης τῶν ἐνδιαφερομένων, ποὺ αὐτοὶ ἦταν ἡ λαϊκὴ συνέλευσις. 'Η γνώμη τῆς ἐβγαίνει μὲ τὴν ἐλευθερίαν τοῦ λόγου νὰ πείσει, ἀπὸ τὰ κάτω, καὶ ὄχι, ὅπως ὁ μῦθος, ἀπὸ τὰ πάνω, μὲ τὴν ἐπιβολὴ τῆς πίστεως ποὺ ἀποβλέπει στὸ συμφέρον, ὅπως «μυστηριωδῶς» τὸ ξέρει καὶ τὸ νιώθει ὁ ἀπόλυτος ἄρχων.

Πολλοὶ δέχονται σὰν ἀναμφισβήτητο πὼς ἡ τραγωδία ἔχει θρησκευτικὸν χαραχτήρα, πὼς σ' αὐτὸ ὀφείλεται καὶ ἡ τελετουργικὴ τῆς μορφή καὶ προσθέτουν πὼς ἂν δὲν μᾶς δονήσει καὶ ἐμᾶς σήμερον τὸ θρησκευτικὸ δέος, δὲν μπορούμε νὰ φτάσουμε στὸ ἕψος νὰ νιώσουμε πλήρως τὴν τραγωδίαν.

Γιὰ τὸ τελετουργικὸ τῆς μορφῆς, ποὺ ἔρχεται ἀπὸ παλαιά, θὰ μιλήσουμε πάρα κάτω. Τὸ πὼς γενικὰ ἡ τέχνη καὶ ἡ ἐπιστῆμη καὶ ὅλα τὰ φαινόμενα τοῦ κοινωνικοῦ βίου εἶχανε στίς ἀρχὰς ὅση μυστηριακὴ, ἢ ὅπως λέμε σήμερον, θρησκευτικὴ, αὐτὸ εἶναι ἀλήθεια. 'Αλλὰ τὸ μυστηριακὸ ποὺ εἶναι τὸ χαρακτηριστικὸ τῆς θρησκευτικῆς τέχνης ἀδυνατίζει ἴσα ἴσα καὶ χάνεται στὴν κλασικὴ λεγόμενὴ τέχνη ὅπου τὸ ἀντικαθιστᾷ ὁ λόγος, ὁ ὀρθὸς λόγος, ἡ ἀνθρώπινη πείρα, ποὺ ἐκφράζεται διαλεκτικὰ ἢ ἀγωνιστικὰ, δηλαδὴ με λόγον καὶ ἀντίλογον καὶ ποὺ πηγάζει ἀπὸ τὸ λαϊκὸ πνεῦμα, ὄντας αὐτὸ ἐλεύθερον νὰ κρίνει καὶ νὰ ἀποφασίζει.

Πὼς νὰ συμβιβαστεῖ ὁ θρησκευτικὸς, τάχα, χαραχτήρας τῆς τραγωδίας μὲ τὰ λεγόμενα καὶ πραττόμενα σὲ αὐτὰ τὰ ἔργα, ὅπου οἱ θεοὶ παρουσιάζονται νὰ δίνουν λόγον γιὰ τὶς πράξεις τους; Πού κατακρίνονται καὶ σατιρίζονται ἀκόμη; 'Απὸ τὸν Αἰσχύλον ὡς τὸν Εὐρι-

πίδη, (ἄσε πιά τὸν Ἀριστοφάνη στὶς κωμωδίες) οἱ τραγωδίες καὶ τὰ σατιρικά δράματα τόσο ἐλευθεριάζουν, ὅπως θὰ λέγαμε σήμερα, Ἰσα ἴσα σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τὴν θρησκεία, ποὺ γιὰ μᾶς εἶναι ἀκατανόητο, νὰ μιλοῦν μὲ ἀσέβεια γιὰ τὸν Δία, ὅπως ὁ Αἰσχύλος στὸν «Προμηθεΐα» καὶ ὁ Εὐριπίδης στὸν «Κύκλωπα», κι αὐτὰ νὰ τὰ παρακολουθοῦν ἀπὸ τὸ θέατρο οἱ πολῖτες μὲ πρώτους καὶ καλύτερους τοὺς παπᾶδες τους. Τόσο αὐτὸ εἶναι ἀκατανόητο, ποὺ ὅ,τι ἄλλο παρὰ θρησκευτικότητα μποροῦμε ν' ἀποδώσουμε σ' αὐτὰ τὰ ἔργα, ἔξω κι ἂν ἡ λέξη γιὰ μᾶς ἔχει ἄλλη σημασία.

Γιὰ νὰ τὸ καταλάβουμε καλύτερα ἄς φανταστοῦμε νὰ παρου-  
σίζαν σήμερα ἀπὸ τὶς σκηνές τῶν θεάτρων μας ἔργα μὲ ἥρωες τὸν  
Χριστό, τὴν Παναγία, τοὺς ἁγίους, καὶ μάλιστα νὰ τοὺς σατίριζαν.  
Μπορεῖ ὁ λαὸς νὰ λέει μύθους κι ἀστεῖα μὲ ἥρωες τὰ ἱερὰ αὐτὰ  
πρόσωπα. δὲν ἐπιτρέπεται ὅμως νὰ παρουσιάζονται ἀπὸ τὶς σκηνές  
τῶν θεάτρων, ὅχι νὰ τὸ κάμει καὶ μάλιστα στὶς ἐπίσημες τελετές της,  
ἡ ἴδια ἡ πολιτεία!

Πρέπει λοιπὸν ἴσως νὰ ὑποθέσουμε πὼς οἱ Ἀθηναῖοι τῆς χρυ-  
σῆς ἐποχῆς ἦταν ἀσεβεῖς; "Οχι, γιὰτ' εἴμαστε ἀναγκασμένοι νὰ πα-  
ραδεχτοῦμε πὼς μὲ τὴ συμμετοχὴ τοῦ λαοῦ στὰ κοινὰ καὶ τὴν ἐλευ-  
θερία τοῦ λόγου, φεύγει ἡ τρομοκρατία τοῦ τερατικοῦ καὶ μυστηρια-  
κοῦ, ποὺ χαραχτηρίζουν συχνὰ καὶ τὴν πρωτόγονη τέχνη καὶ τὴν τέ-  
χνη τοῦ ξεπεσμοῦ, καὶ στὴ θέση τους μπαίνει τὸ φῶς ἀπὸ τὸν ὀρθὸν  
λόγο, τὸ καταστάλαγμα τῆς κοινῆς γνώμης καὶ τοῦ λαϊκοῦ μέτρου,  
τὸ «κόμον σένς». Κι αὐτὸ εἶναι ἓνα πνεῦμα γερὸ καὶ ζωηρό, ὅπως  
τὸ πνεῦμα τῆς νεολαίας, ὅταν οἱ νέοι εἶναι κατατοπισμένοι στὰ ἑρω-  
τικά καὶ δὲ βασανίζεται ὁ νοῦς καὶ τὰ νεῦρα τους μὲ μυστήρια καὶ  
«παρὰ φύσιν» ἰδέες.

Στὴν τραγωδίᾳ εἶναι ἐνσωματωμένα κι ἀφομοιωμένα ἀχνάρια  
κι ὑπολείμματα ἀπὸ παλιὰ ἔθ.μα καὶ θρησκευτικὲς τελετές, μάλιστα  
ὁ χορός. Ἀλλ' αὐτὰ εἶναι ὅπως σ' ὅλα τὰ ἔργα τῆς πρωτοπορειτικῆς  
τέχνης, ποὺ αὐτὴ παίρνει στοιχεῖα ἀπὸ τὴν παράδοση κι ἀφομοιώνει  
μορφές τῆς λαϊκῆς τέχνης μαζί μὲ τοὺς ἐκφραστικούς τρόπους τοῦ  
λαοῦ. Σ' αὐτὸ ἡ τραγωδίᾳ ἔκαμε ὅ,τι κάθε γερὴ πρωτοπορειτικὴ τέ-  
χνη, ποὺ ἐκφράζει «ἀνοδον», δηλαδή τὶς ἰδέες καὶ τὴν ὁρμὴ τοῦ λαοῦ  
ποῦ ἀνεβαίνει. "Όταν ἡ ἐξουσία περνάει στὰ χέρια τοῦ λαοῦ, τότε  
ἡ λαϊκὴ γνώμη δίνει τὸν τόνο στὴν τέχνη καὶ ὁ λαὸς προσφέρει ἔτοι-  
μα τὰ πρώτα ὑλικά, τὴ γλῶσσα του καὶ τὰ ἐκφραστικά του μέσα καὶ  
τρόπους. Αὐτὰ τὰ παίρνει ὁ ἐνσυνειδητὸς τεχνίτης ποὺ ὑπηρετεῖ τὸ  
λαϊκὸ κίνημα καὶ μ' αὐτὰ φτιάχνει τὸ ἔργο του φυσώντας μέσα τὴ  
θέληση κι' ὁρμὴ τῆς λαϊκῆς ψυχῆς. "Ετσι ὁ Αἰσχύλος πῆρε τὴ λαϊ-  
κὴ τέχνη τῆς ἐποχῆς του (διονυσιακὲς πομπές, διθυράμβους, κώμους,  
χορευτικὰ ἄσματα κλπ.) κι' ἔφτιασε τὴν τραγωδίᾳ, μάλιστα τὴν τε-  
τραλογία, ἀποβλέποντας στὸν λαὸ τῆς Ἀθῆνας. "Όμοια κι ὁ Σαίξπηρ,  
γιὰ νὰ φτιάξει τὰ ἔργα του, πῆρε κι ἀπ' τὴν κομέντια ντέλ ἄρτε κι'  
ἀπ' τὰ μεσαιωνικὰ μυστήρια καὶ τὴ λαϊκὴ τέχνη τῆς ἐποχῆς του.  
"Όμοια ὁ Σολωμός (γιὰ νὰ ρίξουμε τὸ μάτι μὲς κοντινότερα), συνε-  
παρμένος ἀπὸ τὸν λαϊκὸ ξεσηκωμὸ τοῦ Εἰκοσιένου καί, μὲ τὸ ἐμβλημα  
«ὑποτάξου πρώτα στὴ γλῶσσα τοῦ λαοῦ καί, ἂν εἶσαι ἱκανός, κυριεύσε

την», σπούδασε τὰ ἐκφραστικά μέσα τοῦ λαοῦ, μαλιστα τὸ δημοτικὸ τραγοῦδι κι' αὐτὰ τὰ καλλιέργησε μὲ ἑξοχὴ χάρη. τὸ ἴδιο κι' ὁ Κάλβος. Ὅταν ὅμως ἔγινε τὸ νέο βασίλειο, ἡ ἀπολυταρχία ἔκοψε τὰ χέρια τῆς λαϊκῆς ἐξουσίας, ἀπόδιωξε τὴν λαϊκὴ γνώμη ἀπὸ τὰ κοινὰ καὶ κινήγησε τὴν πνευματικὴ συμβολὴ τοῦ λαοῦ, τὴ γλῶσσα του. τὰ τραγοῦδια του, τοὺς χορούς του, τίς γιορτάδες του. Στούς στρατώνες καὶ στὰ σχολεῖα δίδασκαν γερμανικὰ ᾄσματα καὶ τότε ἡ Ἐλευθερία ἔγινε καπνός. Τότε κι ὁ ψάλτης τῆς Ἐλευθερίας εὐαράζωσε καὶ δὲν μπόρεσε πιά νὰ ἀποτελειώσῃ κανένα του ἔργο κι ὁ ποιητὴς τῶν ὠδῶν ἐμουγκάθη ἀπότομα καὶ πέθανε ἄφαντος.

Φοβᾶμαι ὡς τόσο πὼς γίνεται συχνὰ σύγχυσις τῆς θρησκευτικότητος μὲ τὸ «μυστηριώδες», ἢ «ὄνειρώδες», ἢ «θαυμάσιο», ἢ «ἐξωτικό», ἢ «τερατιώδες», καὶ ἄλλες τέτοιες ἀποχρώσεις τοῦ ὑπερφυσικοῦ ἢ ἐξωλογικοῦ, πρὸ συχνὰ τὰ μεταχειρίζεται γιὰ τὴν δουλειὰ τῆς ἡ τέχνης. Γι' αὐτὸ θὰ ἐπιμείνουμε νὰ ξεκαθαρίσουμε ἀκόμη καλῆτερα τὸ «μυστηριώδες» ἀπὸ τὴν θρησκευτικὴ πρόληψη.

### Γ

Τὸ μυστηριώδες εἶναι ἀπὸ τὰ πιὸ πρωτόγονα στοιχεῖα τοῦ ἔργου τῆς τέχνης, καὶ πολὺ ὑποβλητικό. Ἡ τέχνη τὸ μεταχειρίζεται γιὰ ὑπόβλησιν καὶ ἡ λατρεία γιὰ θαυματουργίαν. Ὁ μυστηριώδης δὲν ἔχει πᾶψει νὰ εἶναι νόμιμο στοιχεῖο τῆς τέχνης. Αὐτὸ εἶναι ἑκφρασις τοῦ «ὕψηλοῦ», τοῦ «μεγαλειώδους», ἄλλοτε τοῦ «τερατικοῦ», ἄλλοτε τοῦ «παθητικοῦ», ἄλλοτε τοῦ «ωραίου» καὶ τῶν ἀντιθέσεων τους, ὅταν ξεπερνᾷ τὸ μέτρο τοῦ ἀνθρώπου. Ὁ τρόπος ποὺ τὰ μεταχειρίζεται αὐτὰ ἡ τέχνη δὲν εἶναι παράλληλος, παρὰ ἀντίθετος μὲ τὸν τρόπο ποὺ τὰ μεταχειρίζεται ἡ λατρεία. Ἡ τέχνη προσπαθεῖ νὰ ἐκφράσῃ τὸ μυστηριώδες ποὺ ὑπάρχει στὴν ζωὴ, καὶ δίνοντάς του ὄνομα, σχῆμα, καὶ εἰκόνα, νὰ τὸ κάμῃ προσιτὸ στὸν ἄνθρωπον. Γιατὶ ἡ τέχνη δὲν ἀποβλέπει μὲ τὸ μυστηριώδες νὰ κάμῃ ἕνα θαῦμα λ.χ. τυφλοὺς ν' ἀναβλέψουν, παρὰ νὰ ὑποβάλλῃ ψυχικὰς καταστάσεις καὶ νὰ ἐνώσῃ τὰ ἄτομα ψυχικὰ. Ἀντίθετα ἡ λατρεία: προσπαθεῖ τὰ πιὸ ἀπλὰ πράγματα τῆς ζωῆς νὰ τὰ κάμῃ μυστηριώδη. Τὸ πρῶτο εἶναι μουσικὴ, λυρισμός<sup>(1)</sup>, τὸ δεῦτερο θρησκοληψία, πρωτογονισμός.

Στούς πρωτόγονους, ὅλος ὁ βίος, ὡς τὰ παραμικρότερα του καθεκαστα, εἶναι θρησκευτικός, δηλαδὴ ὁμαδικός, ἐφόσον θρησκεία

1. Πολλοί, ἀκόμη καὶ τεχνῖτες. ἰδίως οἱ ρεαλιστὲς—νατουραλιστὲς. τὸ λυρικό στοιχεῖο δὲν τὸ νιώθουν ἢ δὲν τὸ παραδέχονται καὶ φτάνουν νὰ ἀποστρέφονται τὰ ἔργα ποὺ εἶναι μ' αὐτὸ ὑφαρμένον. Νομίζω πὼς εἶναι ἡ περίπτωσις πολλῶν ποὺ καταδικάζουν ἀπόλυτα κάθε μὴ ὀρθόδοξον τεχνοτροπίαν. Τὸ ἴδιο εἶναι ἴσως ἡ περίπτωσις τοῦ Τολστόη μὲ τὰ ἔργα τοῦ Σαίξπηρ· ὅποτε τὸ περίεργον εἶναι πὼς ὁ Τολστόης, ἀπὸ τὴν ἀποστροφή του γιὰ τὸ λυρικό στοιχεῖο, (τὸ μυστηριώδες) δὲν ἠθέλησε νὰ νιώσῃ οὔτε τὴν ὑψηλὴ διδασκαλίαν τοῦ Ἀγγλοῦ ποιητῆ τῆς Ἀναγέννησης. Ὁ Τολστόης τοὺς συμβολισμοὺς καὶ συμβατικότητες τῆς τέχνης, τὰ λέει αὐθαίρετες. Δὲν ξέρω πὼς ὁ ἴδιος ἐνίωθε τὴν Σαμφὴν ἢ αὐτὸν τὸν Ὁμηρο. καὶ ἂν δὲν τὸν ἀποκήρυξε ὅπως καὶ ὁ Πλάτων.

είναι ή κοινή πίστις κι έφ' όσον αύτή ή κοινή πίστις κανονίζει μέ τούς νόμους της όλες τίς πρόξεις των ατόμων, άκόμη και τίς πιό άτομικές, όπως είναι ό ύπνος, ό χορτασμός της πείνας, και ή έρωτική πράξη. 'Η έποχή μας, ζώντας μέσα στην άτομικήν ασφάλεια, ούτε νά φανταστεί μπορεί πώς ό χορτασμός της πείνας ή του έρωτα είναι ζήτημα άλλο από καθαρά άτομικό. Κι όμως φτάνει νά σαλευτεί για λίγο αύτή ή ασφάλεια και τότε βλέπουμε πώς ό χορτασμός της πείνας και του έρωτα παύουν νά είναι ζητήματα άτομικά, (όπως γίνεται σέ πολιορκημένα κάστρα σέ φυλακές, σέ μοναστήρια κοινοβιακά, σέ πλοία ναυαγημένα, κ.λ.π.)

'Η πρωτόγονη κοινότητα, ζώντας μέσα σέ πολλούς και φοβερούς κινδύνους, πού ή άγνοια τούς κάνει πολύ περισσότερους και φοβερότερους, μοναδικό της μέσο για σωσμό κι ασφάλεια και προκοπή, έχει την συνοχή των μελών της. Αύτή την εξασφαλίζει μέ την τρομοκρατική άσκηση του όμαδικού ένστίκτου, έπεμβαίνοντας σέ κάθε στιγμή και, μέ ρήτρες, ξόρκια, στίχους, χειρονομίες, ρυθμικές, κάνει ίερά όλα τα καθέκαστα της ζωής. Τό βάψιμο του σώματος, ή μόδα πού φοριέται τό ρούχο ή τό σκουλαρήκι, ή χειρονομία και ή λαλιά και όλα τα μέσα συνεννόησης και συνοχής παίρνουν μυστηριακήν, δηλαδή θρησκευτικήν άξία. Οι νόμοι οι κοινωνικοί, στίς πρωτόγονες γενιές ή φυλές ντώνονται άξια μυθική (μυστηριακή) ή θρησκευτική, μέ την άσκηση άποχτούνε δύναμη και έπιβάλλονται μέ την γοητεία.

'Η γοητεία, μέ κινήματα, χειρονομίες και λόγια ρυθμικά, είναι φυσιολογικό μούδιασμα πού φτάνει ως τόν θαυμασμό και την έξταση και την κατάνυξη και την ύπωση, είτε γαργάλισμα και έρεθισμός, πού φτάνει ως τόν ένθουσιασμό και την μανία. Οι δυό άκραίτοι βαθμοί στη σκάλα της όμαδικής πρωτόγονης ψυχολογίας είναι τό όργιο και τό πανικός.

Αύτά τα κινήματα, οι χοροί, οι χειρονομίες, τα λόγια τα ρυθμικά και όμοιοχητικά, οι στίχοι οι όμοιοκατάληκτοι και τα σχήματα λόγου, τα χρώματα κι οι γραμμές, και τα γράμματα κι οι εικόνες, και τα ξόανα και τα αγάλματα, κι οι μουσικοί τόνοι, όλα αυτά έχουν γοητευτικήν άξία (κι όχι μόνον για πρωτόγονους), πού αύτή τόσο περισσότερο δυναμώνεται, όσο τα μέσα αυτά συμπλέκονται σέ συνθέσεις πολύπλοκες και, όταν είναι όργανωμένα και συγκροτημένα, πετυχαίνουν θαυμαστά άποτελέσματα, μάλιστα σέ ομάδες από πολλά άτομα, πού έχουν άσκηθεί νά δέχονται αύτην την επίδραση άμεσα και αίσθησιακά, «έξ έπαφής», όπως λ.χ. πολλοί θρησκοί πού μόνον όταν άσπαθούν την εικόνα νιώθουν τό θρησκευτικό τους αίσθημα ευχαριστημένο, και πολλοί «μουσικόφιλοι» πού τρελαίνονται νά θεωρούν τόν μαέστρο, και όταν τελειώσει ή συναυλία δέν είναι άκόμη όλόκληρα ευχαριστημένοι, άν δέν του φιλήσουν τό χέρι, ή του πάρουν σέ χαρτί την ύπογραφή του, άν δέν του πάρουν κρυφά τό μαντύλι ή κομμάτι κι άπ' τό ρούχο του άκόμη.

Τό έργο της πρωτόγονης τέχνης έχει κύριο χαρακτηριστικό του τό μυστηριακό. 'Η πίστη από τα πρίν έρεθίζεται μέ τό «μυστηριώδες σύμβολον» και ένεργεί γοητευτικά στόν πιστόν, ή «μεμυημένον». 'Η ιδέα πού τό έργο της πρωτόγονης τέχνης έκφράζει, θέλω νά πω ή

καλλιτεχνική του ιδέα, είναι συχνά σκέτος ρυθμός με ήχους, ή χρώματα, ή γραμμές, όπως λ.χ. στον λεγόμενο γεωμετρικό ρυθμό. Συχνά γίνεται και ιδέα, όπως η ιδέα για φυλετική υπεροχή κ.λ.π. (4)

Σε πρωτόγονους λαούς που εύρηκαν πλούτο και καλλιέργησαν, και έζησαν άρκετά, ή τεχνική τους με τον καιρό, παρακολουθώντας την προκοπή της ζωής τους, φτάνει σε θαυμάσια άτοτελέσματα. Παράδειγματα αρχαιότατα έχουμε τα ωραιότατα ζωα τα ζωγραφισμένα

1. Στόν γεωμετρικό ρυθμό λ.χ. το άγγείο το γραμμένο με γεωμετρικά σχήματα προσωποποιεί κατά κάποιον τρόπο, τον ίδιον τον πεθαμένο. Ζωγραφισμένον όπως ήτανε όταν ζούσε. Στην παράσταση αυτή δεν ενδιαφέρει ή μορφή του πεθαμένου ή άτομική, τα χαρακτηριστικά του τα φυσικά, ή «πραγματική» του όψη· ενδιαφέρει ή όψη του σαν μέλος της κοινότητάς του, ή της φυλής του, το πώς ήτανε γραμμένο το κορμί του (με το τατουάζ). Πολλά ημερινά έθιμα έξηγούν καλύτερα την άποψή μας. Στις κηδείες επιμένουμε να δάλλουμε το «φέσι» του μακαρίτη, ή την στολή του ή τα παράσημά του, έπειδή αυτά δίνουν την πιο σπουδαία όψη του προσώπου, όπως την βλέπει ή κοινωνία, που για την πραγματική του όψη δεν ενδιαφέρεται· όχι μόνον, παρά και σε όρισμένες εποχές και τόπους την θεωρεί και άσέβεια την παράσταση της άτομικής όψης, όπως λ.χ. σε πολλούς λαούς σημερινούς ακόμη ή θρησκεία απαγορεύει την φωτογραφία των προσώπων, και το της Γραφής: «μή ποιήσεις σεαυτῷ εἰδωλον κ.λ.π.». Έτσι και με τον γεωμετρικό ρυθμό παρουσιάζοντας ένα άγγείο με την διαφή και το τατουάζ που είχε ο πεθαμένος μέσα στην όμαδική ζωή, κρατούσαν την έπίσημη και μόνη αξία να κρατηθεί όψη του. «Έξω απ' αυτό είναι και άλλο αίτιο που συμβάλλει σ' αυτήν την αντίληψη πώς, προσέχοντας περισσότερο τα φανταχτερά έξωτερικά στολίσια, δεν άσκεΐται το θέλημα στον ξεχωρισμό των ιδιαιτέρων χαρακτηριστικών, όπως λ.χ. ένας άναθρεμένος σε πολιτεία όταν πάει στην έξοχή, δεν ξεχωρίζει τα μούλδρια του χωριού από τις φυσιογνωμίες τους, όπως τα ξεχωρίζουν οι χωριάτες, ή όπως οι λευκοί δεν ξεχωρίζουν τις φυσιογνωμίες των κινέζων, γιατί προβάλλει πρωτίτερα το γενικό τους χαρακτηριστικό, το κίτρινο χρώμα, κ.λ.π.». Έτσι στον γεωμετρικό ρυθμό, να πούμε, δεν ξεχώριζαν τον έναν από τον άλλον ούτε μετά θάνατόν του «ο Γιώργης του Παύλου», ούτε με τα χαρακτηριστικά του προσώπου του «ο μελαχρινός» τόσο, όσο με τα χαρακτηριστικά του που είχε σαν μέλος της ομάδας. αυτός λ.χ. «με τους τρεις χαλκάδες στη μύτη» ή «με τις πέντε κόκκινες γραμμές στο στήθος». Όταν οι γραμμές αυτές (έννοω του γεωμετρικού ρυθμού) ξεφεύγουν από τα σκέτα γραμμένα σχήματα, και προχωρούν σε παραστάσεις, τότε πρώτα πρώτα παρουσιάζουνε ζωα, τα τότεμ της φυλής, που μέλος της ήτανε ο νεκρός. Έτσι απλή ιδέα εκφράζεται με απλά παραστατικά μέσα, αλλά με την πίστη του «μεσημεμέου», θηλαδὴ με την άσκηση του να δέχεται αυτά τα παραστατικά μέσα, μεγαλώνει ή γοητευτική δύναμη της ιδέας, χωρίς να χρειάζεται άπαράτητα να συμβάλλει και ή σπουδαία τεχνική της παράστασης. Με τον καιρό όμως, με την χρήση και με την ζήτηση, ή τεχνική προοδεύει και κάνει πολύπλοκες συνθέσεις με άρμονικούς ρυθμούς. Τα ίδια παρατηρούμε και σε χορούς πρωτογόνων και σε φορεσιές και σε προσωπεΐα και σ' έργαλεΐα και σε ναούς και σε κειμήλια και σκεύη, και όπλα, και γενικά όλα τα πράματα της πρωτόγονης τέχνης είναι σφραγισμένα με μυστηριακές παραστάσεις, όπως λ.χ. σε μās σφραγίζονται τα πρόσφορα.

στά τοιχώματα σε σπηλιές από προϊστορικά χρόνια. 'Αλλά και πολλές μάσκες σημερινών πρωτόγονων και χοροί, θαυμάζονται για την αισθητική τους αξία.

Πολλές από τις σημερινές πρωτόγονες φυλές, με τα τύμπανά τους μόνον μεταδίδουν πολύπλοκα μηνύματα σε μακρινές αποστάσεις και συνθέτουν έκφραστική και γοητευτική μουσική με τούς άπλους ήχους των τυμπάνων.

"Αλλ' όσοδήποτε κι αν εξελιχτεί ή τεχνική της πρωτόγονης τέχνης, τα έργα της έχουν πάντα κύριο χαρακτηριστικό τους το μυστηριακό, το μυστηριακό όχι σαν λυρικό στοιχείο όπως στην ποίηση και την τέχνη, νόμιμο πάντα, παρά σαν θρησκευτικό μυστήριο με άμεση ενέργεια τρομοκρατική και θαυματουργική.

Λέμε λοιπόν πως αυτό το μυστηριακό, το τέτοιας λογής, παύει να είναι το κύριο χαρακτηριστικό στα έργα της κλασικής λεγόμενης τέχνης, επειδή εκεί παίρνει το επάνω χέρι ή επιβολή με την τεχνική τελειότητα (1). Το έργο της κλασικής τέχνης χαρακτηρίζεται κυρίως από την έλλειψη του μύθου, που έχει να πει πρόληψη, δυοιδαιμονία, θρησκευτική πίστις, κ.λ.π. Στο κλασικό έργο λείπει ο καταναγκασμός από τέτοιας λογής ιδέα ή πίστη. Το κλασικό έργο έχει αυτάρκεια και πείθει «άφ' εαυτού». Κύριο χαρακτηριστικό του είναι όχι ο μύθος, δηλαδή το μυστηριώδες ή μυστηριακό (που το μεταχειρίζεται νόμιμα κι αυτό σαν στοιχείο τέχνης, λυρική έκφραση κλπ.) παρά ο «λόγος», ο όρθος λόγος, ή ανθρώπινη πείρα, κι εκφράζεται διαλεκτικά ή αγωνιστικά, δηλαδή με λόγον και αντίλογο και συμπέρασμα, που αυτό είναι ή σοφία του ποιητή, που εκφράζει τούς κοινούς πόθους και την κοινή ήθικη και την κοινή σοφία.

Ίδιως τα έργα της καλής εποχής, δηλαδή της δημοκρατίας και των Ελλήνων και των Ρωμαίων, έχουν χτυπητή αυτή την παρουσία του λόγου. "Οχι πως τα έργα αυτά δεν εκφράζουν θρησκευτικές ιδέες, άφοβ και θεούς ακόμη και δαίμονες βλέπουμε σ' αυτά να παρουσιάζονται, και να συνομιλούν με ανθρώπους, και να συνεργάζονται μ' αυτούς, ή να τούς έχθρεύονται. Αυτά όμως όλα γίνονται με τρόπο «λογικόν» που ή ανθρώπινη πείρα και αισθαντικότητα τόν δέχονται χωρίς δέος ή άπορίαν, επειδή όλα και τα πιο μυστηριακά και τερατικά και έξωτικά φαίνονται σαν να χωράνε μέσα στον κόσμο της λογικής, με τό να γίνονται σαν με φυσικούς, δηλαδή λογικούς νόμους.

Στόν Όμηρο, στόν Πίνδαρο, στην Σαπφώ, στους τραγικούς, στόν Άριστοφάνη, στην γλυπτική και αρχιτεκτονική, στους φιλοσόφους, επιστήμονες και ρήτορες, σ' όλα εκείνα τα έργα που συνειθίσταμε μαζί με την εποχή τους να τα ονομάζουμε κλασικά, παρατηρούμε την λαγερή παρουσία του λόγου σε μέτρα, σε ρυθμούς, σε ιδέες· τόσο που κλασικό, σημαίνει το λογικό, το μετρημένο με την ανθρώπινη

1, Συχνά με την λέξη κλασικό χαρακτηρίζουμε και έργα πρωτόγονης είτε ρωμαντικής τέχνης, αλλά τότε έννοούμε τα οελειότερα ή πρότητα εις τό είδος τους· όπως λ. χ. έργα κλασικά του γεωμετρικού ρυθμού, όπως τα Άττικά άγγεια, του Γοτθικού ρυθμού, όπως ή Παναγία των Παρισίων, κλπ. \*Αυτή όμως ή χρήση της λέξης κλασικών είναι καταχρηστική.

έμπειρία, τὸ ἐλεύθερο πνευματικὰ καὶ δημοκρατικὸ κοινωνικὰ, δηλαδή ξελαγαρισμένο στὸ καμίνι τῆς κοινῆς γνώμης. Οἱ ἀνθρώπινες πράξεις γίνονται μέσα σὲ πλαίσια ἀνθρώπινα, μέσα σὲ ἀνθρώπινα μέτρα. Μπορεῖ οἱ θεοὶ νὰ κατεβαίνουν γιὰ νὰ βοηθήσουν τοὺς ἀνθρώπους, ἀλλὰ τὸ κάνουν μὲ τρόπον λογικὸ, δὲν ἐνεργοῦν αὐθαίρετα, δίνουν λόγο γιὰ τὸ κάνουν. Ἡ Ἀφροδίτη ἀγαπᾷ τὸν Αἰνεία γιὰτὶ εἶναι γιὸς τῆς. Ἀλλοιῶς παρουσιάζεται τὸ θαυμάσιο σὲ καροὺς ἀπολυταρχικοὺς καὶ ἀλλοιῶς σὲ δημοκρατικούς. Ὅταν ὁ Ξέρξης τιμωρεῖ τὸν Ἑλλησποντο μὲ ραβδισμοὺς, γιὰτὶ τοῦ χάλασε τὴν γέφυρα ποὺ εἶχε κάμει γιὰ νὰ περάσει ὁ στρατός του, ἐνέργησε μυθικά, δηλαδή ἀνάλογα μὲ τὸ ἀπολυταρχικὸ πνεῦμα, ἐνῶ τὸ δημοκρατικὸ πνεῦμα βρίσκει αὐτὸ τὸ κάμωμα γελοῖο, ἐπειδὴ εἶναι αὐθαίρετο, δηλ. παράλογο.

Σ' ὅλα τὰ κλασικὰ ἔργα βαραίνει μιὰ ἀναγκαιότητα λογικῆ, ποὺ σ' αὐτὴν ὑποτάσσονται θεοὶ καὶ ἄνθρωποι, καὶ αὐτοὶ διδάσκονται μὲ τὰ πάθη τους τὴν ἀξία τῆς φρονιμάδας, τοῦ μέτρου, καὶ τοῦ λόγου.

Αὐτὸ ἴσα ἴσα εἶναι ἡ ἐπανάσταση ποὺ καθρεφτίζεται στὴν τέχνη καὶ ποὺ σφραγίζει ὅλην τὴν ἐποχὴ ἐκείνη, αὐτὴ ἡ ἐλευθερία ποὺ ἐπῆρε ὁ λόγος νὰ θεωρεῖ καὶ ἐρευνᾷ τὸ σύμπαν χωρὶς καμιά πρόληψη ἀπὸ μῦθο καὶ πίστη. (1) Ἐποχὴ ὅπου ἐκυβέρνησε ὁ δῆμος, δηλαδή ἡ ὀργανωμένη συνέλευσις, ἀπὸ ἐλεύθερους νὰ συνέρχονται πολῖτες, ποὺ εἶχαν γνώση τί ἀξία εἶχεν αὐτὴ ἡ ἐλευθερία καὶ καμάρωναν γι' αὐτὴν σὰν ἀνώτεροι ἀπὸ τοὺς βαρβάρους, κι εἶναι αὐτὸ τὸ πνεῦμα, τὸ πνεῦμα τῆς ἐλευθερίας, ὅχι τοῦ κάθε ἀτόμου παρα τῆς ἐλευθερίας τοῦ λόγου, ποὺ φυσάει μέσα σὲ ὅλα τὰ ἔργα τῆς κλασικῆς ἐποχῆς, καὶ μάλιστα στὴν τραγωδία. Ἡ ἴδια ἡ τραγωδία δὲν χάνει εὐκαιρία νὰ μὴν ἐξάρει καὶ ἐπαινέσει αὐτὸ τὸ πνεῦμα (θυμῆσου μάλιστα Πέρσες, Ἰφιγένεια ἐν Αὐλίδι, Κύκλωπα....)

Αὐτὴ ἡ ἐποχὴ ἔχει δύο σημεῖα ποὺ θὰ μπορούσαν νὰ δείξουν κάποια χρονικὰ ὀριά της, τὴν μάχη τοῦ Μαραθῶνα, τὴν ἀρχὴ της καὶ τὴν καταδίκη τοῦ Σωκράτη, τὸ τέλος της. Μὲ τὴν μάχη τοῦ Μαραθῶνα, ἡ Ἀθηναϊκὴ δημοκρατία ἀπόδειξε πῶς μπόρεσε νὰ νικήσει καὶ νὰ ζήσει. Μὲ τὴν καταδίκη τοῦ Σωκράτη ἐφάνη πῶς ὁ μῦθος, ποὺ εἶχε ἀγωνιστεῖ ὅλο αὐτὸ τὸ διάστημα νὰ ξαναπάρει τὸ ἐπάνω χέρι, τὸ κατόρθωσε. Ἡ ἐλευθερία τοῦ λόγου εἶχε ξεπέσει ὅπως εἶχε ξεπέσει καὶ ἡ δημοκρατία καὶ ἡ τραγωδία.

#### Δ

Οὔτε ἡ ἀναπαράσταση, καὶ ἂν ἀκόμα εἶχαμε πλέρια τὴν εἰκόνα πῶς γινόντουσαν οἱ παραστάσεις στὴν ἀρχαιότητα, οὔτε ἡ προσαρμογὴ στὶς σημερινές μας θεατρικὲς συνήθειες μπορούν νὰ εἶναι λύσις σωστή. Τὴν μορφή τῆς τραγωδίας, ὅπως μᾶς παρουσιάζεται μὲ τὰ σωζόμενα ἔργα, γιὰ νὰ τὴν ἐξετάσουμε ἔτσι ποὺ νὰ μπορέσουμε νὰ ἀναπλάσουμε καὶ τὸ παραστατικὸ της μέρος, καὶ νὰ σχηματίσουμε μιὰ σωστὴν ἰδέα, πρέπει νὰ παρατήσουμε τοὺς ἰδεαλισμοὺς καὶ τοὺς μύ-

1. Ὁ Αἰσχύλος εἶχε κατακριθεῖ πῶς ἀποκάλυψε τὰ ἑλευσίνια μυστήρια μὲ τὰ ἔργα του.



θους και να κοιτάξουμε από κοντά τα πραγματικά και υλικά αίτια. Παραδέχτηκαν π.χ. ιδεαλιστική αιτία που υποχρέωσε τον Αισχύλο να μεταχειριστεί τα προσώπεια, ενώ θα έπρεπε να σκεφτούν πώς ήταν ίσως αναγκαία τα προσώπεια για να εύκολύνουν τον έναν ήθοιο να παίξει περισσότερα πρόσωπα, και πολύ περισσότερο αναγκαία για να μεγεθύνουν τα πρόσωπα και την φωνή, έτσι που ν' ανταποκριθούν με τον όγκο και την ένταση στο μέγεθος του χώρου του αρχαίου θεάτρου.

Το μέγεθος του χώρου του αρχαίου θεάτρου και η αρχιτεκτονική του, δεν διαμορφώθηκαν από καμιά θρησκευτική είτε ιδεαλιστική αιτία, παρά μόνο από την ανάγκη να ανταποκριθούν στη συρροή του πλήθους. "Όταν δέκα και είκοσι και τριάντα χιλιάδες πολίτες μαζεύνονταν να χαρούνε την ζωντανή παρουσία της κοινότητάς τους, να γιορτάσουνε τη μεγάλη γιορτή της δημοκρατίας τους, τί σκηνή θα έπρεπε να ύψώσει και τί θέαμα έπρεπε να κάμει ο ποιητής, για ν' ανταποκριθεί στα τόσα μάτια και άφτια, και πώς θα έπρεπε να τοποθετήσει όλους αυτούς τους θεατές, για να μπορέσουνε όλοι να χαρούνε αυτό το θέαμα!

Η τραγωδία στην εποχή του Αισχύλου ήταν πιά επίσημη τελετή κι είχε γίνει τετραλογία και πάρεي ανάστημα, σχήμα, ύφος για να φαντάζει σε μεγάλο πλήθος. Αυτό ακολούθησαν και όλοι οι τραγικοί κι αυτό πριν ακόμη το θέατρο γίνει μαρμαρένιο. "Όταν τα θέατρα έγιναν πέτρινα, και όλες οι πολιτείες και μοναστήρια ακόμη άποχτησαν τα πέτρινα θεατρά τους, για τα πανηγύρια στις χρονιάρες ημέρες τους, τότε η τραγωδία πιά είχε πάρει τον κατήφορο, είχε γίνει ρουτίνα, όπως λέμε, ή και ξεπέσει ολότελα όπως και σήμερα ξγινε σε πολλά φημισμένα πανηγύρια, με παράδοση, ενώ έχουν χτίσει νέους ωραίους, ναούς. παράλληλα έχουν παρατήσει και ξεχάσει τα έσματα και τους χορούς που συνήθιζαν παλαιότερα.

Η τραγωδία είνι έτσι κατασκευασμένη που να γεμίζει με την παρουσία της και σάν θέαμα και σάν λόγος χώρο μεγάλον, γεμάτον από μεγάλο πλήθος. Τέτοια θέατρα δεν έχουμε σήμερα, κι είναι μιά πρώτη δυσκολία αυτή, που προσπαθούμε να στριμώξουμε την τραγωδία μέσα στις κλειστές μας σκηνές, πράγμα που μοιάζει σάν να θέλουμε να παίξουμε μιά συμφωνία του Μπετόβεν σ' ένα μικρό δωμάτιο με τέσσερα πέντε όργανα.

Ο Γερμανός σκηνοθέτης Ράινχαρτ κάτι μυρίστηκε απ' αυτό κι έφτιασε το Grosschauspielhaus στο Βερολίνο, όπου παράστησε πρώτα Αθηναϊκές τραγωδίες και σιγά σιγά, κατάντησαν εκεί να παίζουνε «Τρεις σωματοφύλακες» και άλλα «θεαματικά» έργα. Ένωσαν την ανάγκη θεάτρου με μεγάλον χώρο, αλλά πάλι η τεχνική τους έμεινε τεχνική του θεάτρου με τον μικρό χώρο. Αλλά ως τα έξετάσουμε όλα με την σειρά. Και πρώτα: σε τί θέατρο θα παίξουμε την τραγωδία; Σε αρχαίο, ή σε σημερινό; σε υπαίθριο, ή σε σκεπασμένο; σε κλειστή, ή ανοιχτή σκηνή; (1)

1. Έξηγοῦμε πώς κλειστή σκηνή λέγοντας, εννοούμε την σκηνή με το έδαφος, ένα δωμάτιο από τέσσερους τοίχους που ο τέταρτός του τοίχος είναι ή αόραία. Ανοιχτή σκηνή λέμε το ξέχωστο πατάρι, όπως στη σκηνή του Σαίξπηρ.

1. Τὸ θέατρο.—Σὲ κλειστή σημερινή σκηνή δὲν παίζεται ἡ τραγωδία. Οἱ παραστάσεις τραγωδιῶν στὴ σκηνή τοῦ θεάτρου στὴν ὁδὸν Ἀγίου Κωνσταντίνου καὶ σ' ἄλλα θέατρα δὲ μπόρεσαν νὰ ξεφύγουν ἀπὸ τὸ αἶσθημα τῆς ἀσφυξίας ποὺ δίνει ἡ τραγωδία χωμένη μέσα σὲ κλειστή σκηνή, καὶ τῆς σύγχυσης ποὺ παρουσιάζει τὸ «φυσικό» ἢ νατουραλιστικὸ παίξιμο. Ἡ τραγωδία δὲν εἶναι δράμα ποὺ μπορούμε νὰ τὸ δοῦμε ἀπὸ τὴν κλειδαρότρυπα, ὅπως τοὺς «Βρυκόλακες» τοῦ Ἰψεν. Δὲν ἔχει καμιάν οἰκειότητα ἢ φυσικότητα τῆς καθημερινῆς ζωῆς, οὔτε ὁ ἀέρας ποὺ ἀνασαίνει μοιάζει μὲ τὸν ἀέρα ποὺ ἀνασαίνουμε σήμερα μέσα στὶς μεγαλουπόλεις, μὲ τοὺς συνωστισμοὺς στοὺς δρόμους, ποὺ εἶναι πάντα γεμάτοι σὰν ἐκκλησιῆς σὲ χρονιάρες ἡμέρες, στὰ τράμ, ποὺ εἶναι πάντα ξέχειλα σὰν σὲ καιροὺς πανηγυριῶν ἢ ἀγώνων, στὶς σάλες τῶν κινηματογράφων, ποὺ δὲν προφταίνουν νὰ ἀεριστοῦν ἀπὸ τὰ πολλὰ χνῶτα κ.λ.π. Ἡ μικρότητα καὶ ἡ στενοχώρια ὅλων αὐτῶν ποὺ εἶναι τὸ καθημερινὸ χαρακτηριστικὸ θέαμα τῆς ἐποχῆς μας, δὲν εἶναι τὸ κλίμα τῆς τραγωδίας.

Ὁ χορὸς πρῶτα πρῶτα στὴν τραγωδία εἶναι τὸ κύριο σῶμα, τὸ οὐσιαστικὸ μέρος καὶ ἡ «ὑπόθεση» τὸ δεύτερο κι ἄς τονίζει ὁ Ἀριστοτέλης τὴν ἀξία τοῦ μύθου, δηλαδὴ τῆς ὑπόθεσης, στὴν τραγωδία. Ὁ χορὸς, στὸν Αἰσχύλο, ἔχει ἄλλην ἀξία καὶ ἄλλη στὸν Εὐριπίδη. Γιὰ μᾶς σήμερα ἡ ὑπόθεση καὶ ἡ πλοκή, δηλαδὴ ἡ περιπέτεια τοῦ ἔργου ἔχει τὴν μεγαλύτερη ἀξία, καὶ οἱ περισσότεροι ἄνθρωποι μόνον τέτοια ἔργα προτιμοῦν, ἔργα περιπετειώδη, καὶ γι' αὐτὸ στὴν ἐποχὴ μας ἔχουν τόση πέραση τὰ ἀστυνομικά. Οἱ ἄνθρωποι ποὺ εὐχαριστιόταν ν' ἀκούσουν ἕνα λυρικὸ κομμάτι, εἶναι ἀσύγκριτα πολὺ λιγότεροι, σχεδὸν τίποτα μπροστὰ στὸ πλῆθος ἐκείνων ποὺ ἀρέσκονται στὰ συγκινητικὰ θεάματα, ποὺ τὸ πιὸ τρέχον εἶδος εἶναι ὁ Ταρζάν, ὁ Φραγκα-στάιν, ἀκόμη κι οἱ ἀκροβασίες καὶ τὸ ποδόσφαιρο.

Ὁ χορὸς εἶναι ἕνα λυρικὸ μεγαλεῖο, καὶ τὸ μέγεθός του εἶναι ἀναγκαῖο καλλιτεχνικὰ γιὰ νὰ φτάσει νὰ ὀσεί τὴν μεγαλειώδη ἐντύπωση, καὶ λογικά, ἐπειδὴ ἡ ὑπόσταση τοῦ χοροῦ ἔχει συνάμα κοινωνικὸν χαραχτήρα, εἶναι σὰν ὁ ἀντιπρόσωπος ὁλόκληρης τῆς κοινωνίας μέσα στὸ δράμα, καὶ αὐτὸ μὲ μόνον δύο ἢ τρία πρόσωπα, λιγώτερα δηλαδὴ καὶ ἀπὸ τοὺς ὅρους τοῦ δράματος, θάδειχνε τὸ θέαμα ἐλεεινὰ γυμνὸ. Ἡ συμβατικότητα τῆς τέχνης δὲν ἔχει τὴ δύναμη νὰ τὰ ἀναπληρώσει ὅλα. Γι' αὐτὸ εἶναι ἀπαραίτητο ὁ χορὸς νὰ εἶναι πολυπρόσωπος, καὶ ὁ πολυπρόσωπος χορὸς δὲν χοράει μὲ κανέναν τρόπο μέσα σὲ μιὰ μοντέρνα κλειστή σκηνή, οὔτε μπορεῖ νὰ σταθεῖ στὸ ἴδιο ἐπίπεδο μὲ τὰ πρόσωπα τοῦ δράματος.<sup>(1)</sup>

Ὁ χορὸς δὲν μπορεῖ νὰ σταθεῖ στὸ ἴδιο ἐπίπεδο μὲ τὰ πρόσωπα τοῦ δράματος, γιὰ δύο λόγους διαφορετικούς : τὸν θεαματικὸ, γιατί θὰ ἐσυγχιζότανε τὸ θέαμα, καὶ τὸν αἰσθητικὸ, ἐπειδὴ, ὁ μὲν χορὸς μὲ ὅλον τὸν λυρισμό του, εἶναι ἡ σημερινὴ πραγματικότητα. ἐνῶ τὰ πρόσωπα

1. Τὸ μέγεθος, ποὺ τὰ πρόσωπα πετυχαίνουν σὲ τὰ προσώπια καὶ τοὺς κοθόρνους καὶ τὰ παραγεμίματα, ὁ χορὸς τὸ πετυχαίνει μὲ τὸ πλῆθος τῶν χορευτῶν.

της τραγωδίας και η δράση τους, είναι σαν ένα όνειρο, σαν μια όπτασια, αντίθετα δηλονότι από την ρεαλιστική αντίληψη.

Το θέατρο όπου θα παίξουμε την τραγωδία πρέπει αναγκαία να έχει δυο επίπεδα χωριστά, ένα ανώτερο πατάρι για τα πρόσωπα, κι ένα κατώτερο για τον χορό, κι αυτό, τα δυο πατάρια, δίνουν κι όλες ένα ύψος στην σκηνή μας, θέλω να πω στο θεαματικό της ανάστημα. Κι η ανάγκη να φαίνεται αυτό το ύψος από όλους τους θεατές δημιουργεί το κοίλον. Είναι λοιπόν ανάγκη η τραγωδία να παρασταθεί σε θέατρο με κοίλον, με όρχήστρα και σκηνή, όπως είναι τάρχαϊα θέατρα, που εύτυχως έχουμε άφθονα υποδείγματα.

Τ' αρχαία θέατρα είναι έρείπια, έξω από τα κέντρα. Ούτε μπορούμε σ' αυτά να κάνουμε εγκαταστάσεις, γιατί είναι έρείπια σεβαστά. Έξ' άλλου, εάν έχουν την μορφή που χρειάζεται για την παράσταση της τραγωδίας, είναι άβολα για σημερινούς θεατές και σημερινές παραστάσεις. Γι' αυτό απ' τ' αρχαία θέατρα πρέπει να πάρουμε την ιδέα, το σκέδιο, για να φτιάξουμε θέατρα με σκηνή, όρχήστρα και κοίλον, σημερινά σκεπασμένα βέβαια, και βέβαια με φωτιστικά κι άλλα μηχανήματα, κι όλες τις βολές για σημερινούς θεατές. Τα φωτιστικά κι ακουστικά μηχανήματα δεν πρέπει να φέρουν άμέσως στο νοῦ μας τις κλειστές σκηνές των θεάτρων που ξέρουμε, γιατί η σκηνή του θεάτρου της τραγωδίας θα πρέπει να είναι ανοιχτή, κι όχι κλειστή.

Το μέγεθος του θεάτρου αυτού δε θα το κανονίσει μόνον η ανάγκη ν' ανταποκριθεί στο μεγαλείο της τραγωδίας για να δώσει πλέρια το αίσθητικό της αποτέλεσμα. Θα το κανονίσει και το πλήθος των θεατών, που λογαριάζουμε να μπορεί να παρακολουθεί τις παραστάσεις μας. Κι αυτό είναι ζήτημα καθαρά οικονομικό. Σε μια κοσμούπολη, όπως είναι σήμερα κι η Αθήνα, ένα μεγάλο θέατρο στο κέντρον μπορεί να γεμίζει καθημερινά αν παίρνει πέντε χιλιάδες θεατές; Αλλά είναι απαραίτητο να έχουμε λύσει αυτό το οικονομικό πρόβλημα για να καθορίσουμε το μέγεθος του θεάτρου μας. "Όσο πιο μεγάλο είναι το θέατρο, τόσο μεγαλώνει η απόσταση των θεατών από την σκηνή, κι η απόσταση αυτή έχει όρια που δε μπορούμε να τα ξεπεράσουμε, χωρίς να υποχρεωθούμε ν' αλλάξουμε και την τεχνική της παράστασης. Γιατί άλλοιως θα παίξει ένας ήθοποιος μπροστά σε έξι-κόσιους ως χίλιους θεατές, κι άλλοιως μπροστά σε δέκα ως είκοσι χιλιάδες. Στην πρώτη περίπτωση μπορεί να βγει μόνον ντυμένος και φκισιδωμένος «φυσικά». Και να κινηθεί και να μιλήσει επίσης φυσικά, χωρίς να υπερβάλει ούτε τον τόνο της φωνής του, ούτε τις χειρονομίες του. Στην δεύτερη περίπτωση είναι άλλοιως, όπως θα ιδούμε πάρα κάτω.

"Αν το θέατρο που θα φτιάξουμε θα είναι χιλίων θέσεων, μπορούμε εκεί ακόμη να παίξουν φυσικά οι ήθοιοι. Αλλά η Αθηναϊκή τραγωδία έχει πάρει το μέγεθός της μια και καλή από την αρχή, και δεν χωράει μέσα σε τόσο μικρόν χώρο. "Όπως λ.χ. η έννατη συμφωνία χρειάζεται τόσα και τόσα όργανα και τόσους αοιδούς και τόσον χώρο για να ολοκληρωθεί ή εκτέλεσή της, έτσι κι η Ορέστεια θέλει τον χώρο της και το θέατρό της. Στο νέο θέατρο, τα φωτιστικά κι ακουστικά μηχανήματα θα μporέσουν να τονίσουν και εξάρουν μάλι-

στα στα σημεία τὰ καθέκαστα, όπου χρειάζεται, κι ἡ σκάλα εἶναι πλούσια σέ λογιᾶς ἀποχρώσεις. "Αλλά μηχανήματα βοηθητικά, μεῖ τις δυνατότητες ποῦ ἔχει σήμερα ἡ μηχανή, θά μποροῦν νά παρουσιάζουν τοὺς ἀπὸ μηχανῆς θεοὺς, ἀγγέλους καὶ νεράϊδες καὶ δαίμονες, μεῖ ἀνάλογη μεγαλοπρέπεια.

Ἄλλὰ ἂς παραδεχτοῦμε πὼς θέλουμε νά κόψουμε ὁλότελα ἀπὸ τὴν παράδοση καὶ τὸν γενικὸ ρυθμὸ τῆς τραγωδίας, κι ἐπιμένουμε νά τὴν παρουσιάσουμε ρεαλιστικά, μεῖ τις ἀπαιτήσεις τοῦ σημερινοῦ θεατῆ, καὶ πὼς σκεφτήκαμε πρῶτα πρῶτα νά λύσουμε τὸ πρόβλημα τοῦ χοροῦ ἀλλοιῶς : νά τὸν βάλουμε στὸν πρῶτον ἐξώστη, κοντὰ στὴ σκηνή, μισοὺς δεξιὰ μισοὺς ἄριστερά, νά τὰ εἰποῦν ἀπὸ κεῖ. Ἡ παράστασή μας μέσα στὴ σκηνή νά γίνεῖ μεῖ τὸν καλῆτερον ρεαλισμό. Τότε θά πρέπει ν' ἀλλάξουμε καὶ τὸ κείμενο. Ἡ τραγωδία ἔχει ἔτσι κατασκευαστεῖ, ποῦ τὸ ὄνειρῶδες εἶναι συνυφασμένο μεῖ ὅλα τῆς τὰ μέρη. Τὰ χορικά, οἱ στιχομυθεῖες, οἱ ἐξαγγελοι, ὅλα αὐτὰ πρέπει κάπως νά ἀλλάχτουν, ἀλλὰ τότε φτιάχνουμε ἄλλο ἔργο.

Ἀνάμεσα στὴν μορφή τῆς τραγωδίας τὴν τελετουργικὰ δεμένη καὶ τὴν ἐλευθερία τοῦ λόγου, φαίνεται ἀπὸ πρώτη ματιά μιὰ ἀντινομία, ὁμοία μ' αὐτὴν ποῦ εἶναι ἀνάμεσα στὸν χορὸ καὶ τὴν ἐλευθεροστομία τῶν τραγικῶν καὶ μάλιστα τῶν κωμικῶν ἡρώων. Ἐπίσης ἡ «δύση» τῆς παράστασης μεῖ τὸ ντύσιμο τῶν ἡθοποιῶν τὸ φανταχτερὰ χρωματισμένο. ἔρχεται καὶ αὐτὴ σέ ἀντίφαση μεῖ τοῦ λόγου τὴν ἐλευθερία καὶ τὴν γενικὴ ἐλευθερία στὴν τέχνη, σ' ἐποχὴ ποῦ ἐλατρεῦτηκε τὸ γυμνὸ καὶ τὸ μάρμαρο πῆρε τὴ ζωὴ ποῦ βλέπουμε στὰ γλυπτὰ. Ἄλλ' ἡ ἀντινομία αὐτὴ μοιάζει μεῖ τὴν ἀντινομία ἀνάμεσα στὴ δωρικὴ γραμμὴ τοῦ Παρθενῶνα. λ.χ. καὶ τὰ γλυπτὰ τῆς μετώπης. Ἡ πρώτη εἶναι δεμένη στὴν παράδοση, τὰ δεύτερα ἔχουν ἐλευθερωθεῖ ἀπὸ κάθε τέτοιο δεσμό.

Κι ἐκεῖ κι ἐδῶ, στὴν τραγωδία, ἔχει γίνεῖ ὅ,τι φυσικότερα γίνεται μεῖ κάθε νεωτερισμό, ποῦ, γιὰ κάμποσο χρονικὸ διάστημα ντύνεται τις παλιές ἀπὸ παράδοση μορφές· ὅπως ἀκριβῶς εἶδαμε στις ἡμέρες μας μεῖ τὴν ἐφέλιξη τοῦ αὐτοκινήτου, τοῦ ἀεροπλάνου καὶ τῶν λοιπῶν μηχανῶν. Τὰ πρῶτα αὐτοκίνητα ἔγιναν ὁμοία μεῖ τις καρότσες ποὶ τις ἔσερναν ἄλογα. Πέρασαν χρόνια ὥσπου κι ἡ μορφή τοῦ αὐτοκινήτου, κι ἡ μορφή τῶν πόλεων ἀκόμη ἀλλάξουν, γιὰ νά προσαρμοστοῦν στὴν νέα ταχύτητα. Τὸ ἴδιο κι ἡ τραγωδία ἔκίνησε ἀπὸ τὸν χορὸ, καὶ πέρασε καιρὸς ὡς ὅτου ὁ χορὸς γίνεῖ ἐξάρτημα κι ὕστερα λείπει ὁλότελα.

Ὁ Αἰσχύλος, ἔχοντας ἀπὸ τὴν παράδοση τὸν χορὸ καὶ ὑποτυπώδη διάλογο κι ἀποβλέποντας στὸ πλῆθος τῶν θεατῶν καὶ τὴν ἐπισημότητα τῆς γιορτῆς, ἔφτιαξε τὸν τύπο αὐτὸν τῆς τετραλογίας ποῦ κράτησε ὡς τὸ τέλος τῆς δημοκρατίας. Ἡ ἐλευθερία ἐφύσηξε μεῖ τὸν λόγον, ἀλλὰ ἡ μορφή τῆς παράστασης, λόγος καὶ «εἶδος», διατήρησε τὸ ὑποβλητικὸ, τὸ γοητευτικὸ, τὸ μουσικὸ, τὸ «ὄνειρῶδες». Ποῦ αὐτὸ πρέπει νά πετύχει καὶ ἡ σημερινὴ παράσταση γιὰ ν' ἀποδόσει ὅλη τὴ μουσικὴ γοητεία τῆς τραγωδίας. Ἄλλ' αὐτὸ εἶναι ἐκεῖνο ποῦ τὸ λέμε ποίηση, ποῦ τόχει κάθε ἀληθινὸ ἔργο, ποῦ ἐκφράζεται συμβολικὰ κι' ὄχι ρεαλιστικά.

Ἀπὸ παλιά τὸ θέατρο ἄλλαξε συχνὰ μορφή, ἀνάλογα μεῖ τις κοινωνικὲς συνθήκες. Ἄλλὰ τὸ ἀληθινὸ θέατρο, ὅπως κι ἡ ἀληθινὴ ποίηση δὲν ἔχασε ποτὲ τὸ ὄνειρῶδες. Αὐτὸ καὶ στὸν καιρὸ μας προσπαθοῦν πολλοὶ

συγγραφείς να τὸ πετύχουν, με τὶς «εἰκόνες» ποὺ μπάζουν τὴ μία μέσα στὴν ἄλλη, ἀκόμη κι ὁ κινηματογράφος με τὸν τρόπο τοῦ Ντίσνεϋ ἢ καὶ τοῦ Σαρλώ, γιὰ ν' ἀναφέρω τὰ πιὸ πρόχειρα παραδείγματα.

Λοιπὸν κατ' ἀρχὴν μεγάλο θέατρο γιὰ περίπου δέκα χιλιάδες θεα-  
τές, σκεπασμένο, με ὅλα τὰ μοντέρνα μηχανήματα ἐξοπλισμένο. Αὐτὸ θὰ  
πρέπει νὰ οἰκοδομηθεῖ σὲ κεντρικὸ μέρος, λ.χ. στὸν κήπο τῶν Μουσῶν,  
ἀντίκρου στὸ Πανεπιστήμιο. Ἐκεῖ, ἔξω ἀπὸ τὴν τραγωδία, θὰ μποροῦν νὰ  
δίνονται μεγάλες γιορτάδες πανηγυρικές κι ἐπίσημες. Στὸ θέατρο αὐτὸ  
θὰ δοθεῖ ὅπως πρέπει ἡ τραγωδία καὶ συμπληρωματικά, θὰ μπορεῖ νὰ  
παίζεται καὶ σὲ ὑπαίθρια ἀρχαῖα θέατρα.

Με τέτοιες προτάσεις βέβαια φεύγουμε ἀπὸ τὸ ἔδαφος τῆς ἱπρα-  
γματικότητας. Ἀλλὰ σ' ἐκείνους ποὺ θέλουν νὰ κάνουν τὰ πράγματα  
«ἐκ τῶν ἐνόντων» ἀπαντᾶμε πὼς ἔτσι ποτὲ δὲ θὰ δοκιμάσουν τὴ χαρὰ  
τῆς ἀληθινῆς ἐπιτυχίας. Ἀλλωστε αὐτὴ τὴ δουλειὰ ποτὲ δὲ θὰ μπορέσει  
νὰ τὴν κάμει καμιὰ ἰδιωτικὴ ἐπιχείρηση, οὔτε βέβαια ἡ πολιτεία με τὴν  
θεατρικὴ πολιτικὴ τῆς σημερινῆς καλλιτεχνικῆς ἀσودοσίας καὶ βαρύτατης  
φορολογίας.

2) Οἱ ὑποκριτές. Πὼς θὰ παίξουν τὰ πρόσωπα τῆς τραγωδίας;  
Με μάσκες καὶ κοθόρνους, ὅπως ἔκανε ὁ Σικελιανὸς στοὺς Δελοφούς καὶ  
συνεχίζει ὁ Καρζής, ἢ μόνον με ἀρχαῖα κοστούμια, κατὰ τ' ἄλλα φυσικά;  
Ἀπὸ τοὺς ὑποκριτές, τοὺς παίχτες τῆς τραγωδίας θὰ ζητήσουμε ἄλλα  
προσόντα ἀπὸ ἐκεῖνα ποὺ διαθέτουν οἱ ἡθοποιοὶ μας. Οἱ ὑποκριτές τῆς  
τραγωδίας πρέπει ν' ἀνταποκριθοῦν στὸ μέγεθος τοῦ χώρου τοῦ θεάτρου  
μας. Ἐδῶ ὁ ἡθοποιὸς πρέπει νὰ πάρει μέγεθος, γιὰ νὰ μὴ χαθεῖ ἀπὸ τὰ  
μάτια τῶν θεατῶν του. Πρέπει νὰ βάλει μάσκα, νὰ φουσκώσει με παρα-  
γεμίσματα τὸ κορμὶ του, νὰ τὸ ψηλώσει με ψηλοτάκουνα, εἴτε κοθόρνους.  
Οἱ χειρονομίες του πρέπει νὰ εἶναι ἀργές καὶ φανταχτερές, ἡ φωνὴ του  
ἐντονὴ καὶ τονάτη, καὶ βέβαια ἡ προφορὰ καὶ ἄρθρωσή του ὀψογὴ γιὰ  
μεγάλον χώρο. Αὐτὰ ὅμως ὑποχρεώνουν ἀναγκαῖα σὲ ἀλλαγὴ τῆς τεχνι-  
κῆς του. Μιὰ καὶ δὲ θὰ εἶναι πιὰ «φυσικός», θὰ πρέπει νὰ παίξει ἔτσι  
ποὺ τὸ παίξιμό του νὰ φανεῖ φυσικό, με τὴ σύμβαση ποὺ γνωρίζει νὰ  
φτιάχνει αὐτὰ ἡ τέχνη. Καὶ νὰ πὼς φτάνουμε στὴν τεχνικὴ τῆς κούκλας.

Ἡ κούκλα ἔχει τὴ δικιά της αἰσθητικὴ γοητεία, ποὺ εἶναι ἡ πλα-  
στικὴ γοητεία (τῆς γλυπτικῆς) δυναμωμένη με τὰ χρώματα (γοητεία ζω-  
γραφικῆ) καὶ μάλιστα με τὴν κίνησι (γοητεία τοῦ χοροῦ)· ἡ κίνησι τῆς  
κούκλας ἔχει κάτι ἀπὸ τὴ γοητεία ποὺ ἔχει στὸν κινηματογράφο τὸ ἀργὸ  
γύρισμα. Ἡ παρουσία αὐτῆς ἔχει ζωηρὸ τὸ ὄνειρώδες ἢ μυστηριώδες ποὺ  
ἔχει κάθε μὴ ὠμὰ ρεαλιστικὸ ἔργο τέχνης καὶ ποὺ εἶναι πολὺ ὑποβλη-  
τικό. Καὶ ἡ τεχνικὴ τῆς κούκλας παραλλάζει σύμφωνα με τὴν ἀπόστασι.  
λ. χ. τὸ μάτι μεγαλώνει σὲ βάρος τοῦ ἄλλου προσώπου, τὸ ἄνοιγμα τοῦ  
στόματος γίνεται καὶ ἀντηχεῖον γιὰ νὰ τονώνει τὴ φωνή, κλπ. Ἡ κούκλα  
ἔχει καὶ τὴ γοητεία τοῦ τερατώδους ἢ τῆς καρικατούρας.

Ὅποιος ἔχει ἰδεῖ κουκλοθέατρο, μάλιστα τὸ περίφημο γιαπωνέζικο  
κουκλοθέατρο, ἀλλὰ καὶ καρναβάλι με μασκαράδες, αὐτὸς γνωρίζει τὴν  
ὑποβλητικὴ γοητεία τῆς κούκλας, τῆς μάσκας καὶ τῆς συμβατικῆς κίνησις  
καὶ φωνῆς. Λές καὶ τὸ ὄνειρώδες, τὸ λυρικό, τὸ ἐξωτικό, τὸ τερατικὸ  
κι ὅλες οἱ ἀποχρώσεις τοῦ ὑπερφυσικοῦ, γιὰ τίς ὁποῖες μιλήσαμε  
πάρᾳ πάνω. στίς κούκλες βρίσκουν τὰ πραγματικὰ ὄργανά τους. τὴν τέ-

λεια παρουσία τους. Οι ήθοιοι του Αίσχύλου με τις μάσκες τους, τα παραγεμισμένα κορμιά τους, ντυμένα με φουοκομένο γάρμπος και φανταχτερὰ χρώματα και μεγαλωμένα με κοθόρνους, δὲν ἦταν ἄλλο ἀπὸ μεγαλόσωμες κοῦκλες, ἐξωτικά ὠραίες, πούχαν τὸ χάρισμα νάναι αὐτοκίνητες κι αὐτόφωνες.

Ἡ τεχνικὴ τῆς τέτοιας κούκλας δὲ μπορεῖ ποτὲ πιά νὰ εἶναι τὸ φυσικὸ παίξιμο, οὔτε ἡ τεχνικὴ τῶν ἡθοιοῶν μας, ὅπως τοὺς βλέπουμε σήμερα στὴν κλειστὴ σκηνή. Ἄν κάτι γνώριζαν ἀπ' αὐτὴν τὴν τεχνική, ὅσοι κάμανε παραστάσεις με μάσκες καὶ καθόρνους, δὲ θὰ παρουσίαζαν ποτὲ τὸ ἄσκημο θέαμα ποὺ παρουσίασαν, ἀπ' αὐτὴν εἰδικὰ τὴν ὀποψη, ὅλες οἱ παραστάσεις, ἀκόμη καὶ τοῦ θιάσου τῶν φοιτητῶν τῆς Σορβόνης, ποὺ προσπάθησαν νὰ συγκεράσουν κάπως τὶς τεχνικές. Ἡ κούκλα πρέπει νὰ παίξει σὰν κούκλα καὶ μόνον τότε ἡ σύμβαση φανερώνει τὴν ἀξία της, κι ἔχουμε ὁλοκληρωμένο τὸ αἰσθητικὰ νόμιμο ἀποτέλεσμα. Ἀλλὰ οἱ ἡθοιοὶ μας εἶναι ὁλότελα ἀκατάλληλοι γιὰ τέτοια τεχνικὴ καὶ πρέπει πρῶτα ν' ἀσκήσουμε εἰδικοὺς ἡθοιοὺς γιὰ τὴν τραγωδία.

Ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος οἱ παραστάσεις χωρὶς μάσκες καὶ καθόρνους, ὅπως τοῦ Ἑθνικοῦ ἢ Ἡλέκτρα κι ἢ Ὀρέστεια κι ὁ Ἰππόλυτος κι ἢ Ἀντιγόνη παρουσίασαν μέσα στὸν χώρο τοῦ ἀρχαίου θεάτρου μειωμένες τὶς μορφές, ἀσθενικές, μουντές καὶ ξεψυχισμένες, δηλαδὴ κάτω ἀπὸ τὸν τόνο τῆς αἰσθητικῆς τους ὁλοκλήρωσης, ἐπειδὴ οἱ ἡθοιοὶ φαίνονταν ἐλαχιστοί, κι ἀκούονταν σὰν πίσω ἀπὸ παραπέτασμα. Εἶναι καὶ τοῦτος λόγος ποὺ καμιά ἀπ' αὐτὲς τὶς παραστάσεις δὲ μπόρεσε νάχει θερμὴ ἐπαφή με τὸ κοινό.

Ἀπὸ τὴν ὀποψη τῆς ὑποκριτικῆς εὐκολότερο θὰ ἦταν νὰ παίξουν οἱ θεατρίνοι μας ἄνετα χωρὶς μάσκες καὶ τέτοι x κι ἴσως καὶ πιὸ δίκαιο γιὰ τὴν τέχνη τους. Ἡ ρεαλιστικὴ ὑποκριτικὴ τέχνη σήμερα ἔχει προχωρήσει πολὺ, καὶ θὰ ἦταν κρίμα νὰ χάσουμε αὐτὸ τὸ κεφάλαιο, ποὺ θὰ συνέβαλε πολὺ στὴν παράστασή μας, ἂν αὐτὴ ἦταν ρεαλιστικὴ. Τὸ θεατρόφιλο κοινὸ τόσο πιά ἔχει συνειθίσει νὰ βλέπει ζωντανοὺς ἀνθρώπους στὴν σκηνή ποὺ παραξενεύεται καὶ δυσφορεῖ εἴτε ἀδιαφορεῖ βλέποντας κοῦκλες, καραγκιόζιδες καὶ τέτοια. Ἀλλοιῶς ὅμως εἶναι με τὸν πολὺ λαό. Ὁ λαὸς ἔχει φυλάξει γερό τὸ αἰσθητήριό του γιὰ τὶς συμβολικὲς παραστάσεις καὶ μπαίνει με πολὺ περισσότερὴ κατανόηση στὸ ὄνειρώδες καὶ λυρικὸ στοιχεῖο.

Πάντως ὁ ὑποκριτὴς ποὺ εἰδικεύεται σὲ ἔργα τοῦ Ἰψεν μπορεῖ καλότερα νὰ παίξει μπροστὰ σὲ τρακόσιους ἕως ἑξακόσιους θεατὲς, ὅπου καὶ θ' ἀναπτύξει τοὺς θησαυροὺς τῆς τεχνικῆς του, παίζοντας με τὶς μοῦνες του καὶ τὶς ἐλαφρὲς ἀποχρώσεις τῶν χειρονομιῶν του. Ὁ ὑποκριτὴς ποὺ θὰ παίξει σὲ τραγωδία τοῦ Σαίξπηρ, δηλαδὴ σὲ χίλιους ἕως δυὸ χιλιάδες θεατὲς πρέπει νάχει ἄλλη τεχνικὴ (\*). Ἔτσι κι ὁ ὑποκριτὴς ποὺ θὰ παίξει μπροστὰ σὲ δέκα χιλιάδες θεατὲς, δηλαδὴ ὁ ὑποκριτὴς τῆς τραγωδίας, πρέπει νάχει σῶμα ὕψηλό, φωνὴ ἔντονη καὶ τονάτη καὶ ν' ἀσκηθεῖ νὰ παίξει με τὴν τεχνικὴ τῆς αὐτόματης κούκλας.

1, Εἶδαμε ἡθοιοὺς σπουδαίους σὲ ἓνα εἶδος νὰ καταπιάνονται με τὸ ἄλλο καὶ νὰ ρεζιλεύονται. Ἐπίσης ἡθοιοὺς ποὺ πετυχαίνουν ἐξαιρετα σὲ θέατρο με τριακόσιες θέσεις ν' ἀφανίζονται σὲ θέατρο με χίλιες.

3) 'Ο· χ ο ρ ό ς. Τῆς τραγωδίας οἱ διάλογοι κι ἡ δράση μᾶς εἶναι γνώριμα καὶ οἰκεῖα ἀπὸ τὰ θέατρα μᾶς τὰ σημερινά. 'Ο χορὸς ὅμως μᾶς εἶναι κατὰ ὁλότελα ξένο καὶ ἀσυνήθιστο. Μπορεῖ νὰ θυμηθοῦμε λαϊκοὺς χοροὺς στὰ κωμειδύλλια εἴτε μοντέρνους χοροὺς σὲ ὀπερέτες καὶ σὲ μελοδράματα, τὰ «κόρα». Αὐτοὶ οἱ χοροὶ δὲν εἶναι ὀργανικὰ δεμένοι μὲ τὸ ἔργο τόσο, ὅπως στὴν τραγωδία, καὶ συχνότερα ὁλότελα ξεκρέμαστοι. Εἶναι χοροὶ λαϊκοί, εἴτε μοντέρνοι, ποὺ μπαίνουν μέσα στὰ ἔργα γιὰ ποικιλία, χωρὶς ἄλλη σχέση μ' αὐτά. Εἶναι κι ἕνα ἄλλο εἶδος χοροὶ ποὺ ξέρουμε, τὰ λεγόμενα μπαλέτα, συνθέσεις καθαρὰ χορευτικές, χωρὶς λόγια. Πολλὲς ἀπ' αὐτὲς τίς χορευτικές συνθέσεις προσεταιρίζονται καὶ μιμητικὰ στοιχεῖα καὶ γίνονται ἀληθινὰ χοροδράματα, ἢ παντομίμες. Τοὺς λείπει ὅμως ὁ λόγος, ποὺ, ὅχι σπάνια, τὸν παίρνουν συμπληρωματικά. Εἶναι ἀκόμη κι οἱ γνωστοὶ μᾶς χοροὶ στίς ἐκκλησίες μᾶς. Τὰ ὅσα αὐτοὶ ψέλνουν εἴτε ἀπαγγέλλουν εἶναι στενὰ δεμένα μὲ τὴν λειτουργία, ἐπειδὴ αὐτοὶ οἱ χοροὶ μαζί μὲ τοὺς ἱερεῖς ἐκτελοῦν τὴν λειτουργία, οἱ ἱερεῖς κυρίως τὰ δρώμενα, οἱ χοροὶ τὰ λεγόμενα καὶ ἀδόμενα.

Στὴν τραγωδία ἔχουμε χορόν, δηλαδὴ ὁμάδα ἀπὸ ἕναν ἀριθμὸ χορευτῶν, ποὺ, ὅπως γνωρίζουμε ἀπὸ εἰδήσεις παλαιᾶς ἤσαν μᾶλλον περισσότεροι ἀπὸ δεκαπέντε. Ἔχουμε τὸ κείμενο τῶν χορικῶν μὲ στροφές καὶ ἀντιστροφές καὶ τὰ λόγια ἔχουν περισσότερη ἢ λιγώτερη σχέση μὲ τὸν μῦθο καὶ τὴν περιπέτεια τοῦ ἔργου. 'Ο χορὸς αὐτὸς παρακολουθεῖ τὰ λεγόμενα καὶ δρώμενα ἀπὸ τὰ πρόσωπα, ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ὡς τὸ τέλος τῆς τραγωδίας, ἀφοῦ αὐτὸς ἀνοίγει καὶ κλείνει τὴν παράσταση μὲ τὴν εἴσοδο καὶ τὴν ἐξοδὸ του, τὴν πομπικὴ, ὡσὰν νὰ κάνει χρέη ἀφλαίας. Ἀκόμη λαβαίνει μέρος καὶ στὸν διάλογο, ἐρωτώντας κι ἀπαντώντας στὰ πρόσωπα.

Ἀπὸ τίς παραστάσεις ποὺ ἔχουμε ἰδεῖ ὡς τώρα ἀρχαίων δραμάτων κι ὅσα ἔχουμε διαβάσει καὶ νιώσει ἀπὸ εἰκόνες σὲ μελέτες γιὰ τέτοιες παραστάσεις, μποροῦμε νὰ ξεχωρίσουμε διάφορους τρόπους στίς προσπάθειες. Ἕνας τρόπος εἶναι ὁ ἀπαγγελτικός, καὶ στάσιμος. 'Ο χορὸς παίρνει θέση στὴν ὀρχήστρα κι ἐκεῖ στέκεται συσσωματωμένος, καὶ ἀπαγγέλλει τὰ χορικά, εἴτε ἕνας ἕνας οἱ κορυφαῖοι, εἴτε καὶ ὅλοι μαζί. Συχνὰ σ' αὐτὴν τὴν ἀπαγγελία βάζουν καὶ μουσικὴ ὑπόκρουση.

Αὐτὸς ὁ τρόπος δὲ μπορεῖ ποτὲ νὰ φτάσει σὲ τελειότητα ἐκτελεστική, ἐπειδὴ τὰ πολλὰ πρόσωπα μὲ τὴν ὁμιλία ἢ ἀπαγγελία, ποὺ δὲν εἶναι βαλμένη σὲ τόνους, δὲ μποροῦν ποτὲ νὰ πετύχουν τὴν πλήρεια ὁμοφωνία κι ἀπόλυτα καθαρὴ προσφορά. Ἀλλὰ κι ὅταν ἀκόμα αὐτὸς ὁ τρόπος φτάνει σὲ τελειότητα ἐκτελεστικὴ τόση, ποὺ νὰ σερβίρει τὸν λόγο μὲ ὅλο του τὸ νόημα καὶ τὴν δύναμη, πάλι θεατρικὰ εἶναι λειψὸς καὶ μονότονος· γιὰτὶ ὁ λόγος τῶν χορικῶν εἶναι λυρικός καὶ χορευτικός καὶ ζητᾷ τὴ μουσικὴ καὶ τὸν χορό· ἐπὶ πλέον τὴ δράση, στὰ μέρη ποὺ ὁ χορὸς συνδιαλέγεται μὲ τὰ πρόσωπα. Περιορίζοντάς τον στὴν ἀπαγγελία καὶ τὴν στασιμότητά τοῦ κόβουμε τὰ φτερά καὶ γεμίζουμε καὶ τὸ θέατρο μὲ τὴν κατὰθλιψη ποὺ προκαλεῖ ἡ μονοτονία καὶ ἡ πληγή, ὅταν λογαριάσουμε πὼς στὰ περισσότερα χορικά ὁ λόγος ἀναφέρεται συχνὰ σὲ μῦθους, ποὺ εἶναι ἄγνωστοι στὸν σημερινὸν θεατῆ.

Ἡ μουσικὴ «ὑπόκρουση», ποὺ μ' αὐτὴν ἐζήτησαν νὰ σπᾶσουν τὴν μονοτονία, εἶναι γιὰ μᾶς ἀπαράδεκτη, γιὰτὶ εἶναι τρόπος νόθος, κι ἄς

τὸ συνειθίζουμε ὄχι μόνον σὲ σχολεῖα καὶ συλλογούς, παρὰ συχνὰ καὶ καλλιτέχνες. Ἀπαγγελία μὲ μουσικὴ ὑπόκρουση εἶναι φανταχτερὴ σαλάτα γιὰ ἀνίδεους, ποὺ τὴν καταπίνουν χωρὶς νὰ εἶναι σὲ θέση νὰ βεβαιώσουν ἂν τοὺς ἄρεσε καὶ γιατί. Ἡ ἐντύπωση εἶναι κωμική, καὶ τόσο περισσότερη, ὅσο μὲ πλεονάζει ἡ σοβαρότητα ἔχει γίνῃ αὐτὴ ἡ «πᾶρα φύσιν σύζευξις», γιατί τὸ φυσικὸ εἶναι, ἐφ' ὅσον ἔχουμε μουσικὴ καὶ λόγια, νὰ βάλουμε καὶ τὰ λόγια σὲ τόνους ποὺ εἶναι καὶ αὐτὰ ἤχοι.

Ἄλλοι πάλι ἔβαλαν τὸν χορὸ νὰ κάνει ρυθμικά καὶ μιμητικὰ κινήματα, ὅπως ὁ Ροντήρης καὶ ὁ Καρζῆς, καὶ ὁ Γαλλικὸς θίασος τῆς Σορβόνης. Αὐτὰ τὰ κινήματα τοῦ χοροῦ εἶναι ἓνα βῆμα πρὸς τὴν ὀρχησιν, ἀλλὰ εἶναι μόνον τὸ σκέδιο τοῦ σωστοῦ νὰ γίνῃ. Τὸ περισσότερο τὰ κινήματα αὐτὰ ἦσαν αὐθαίρετα ἢ ὑποτυπώδη, καὶ ἀρκετὰ γελοῖα, «πάνω νὰ χεράκια κάτω τὰ χεράκια», σχήματα γεωμετρικά, τρίγωνα, ὀρθογώνια, σπείρες, ποὺ ὅσο καὶ ἂν γινόντουσαν ρυθμικά, μαλλιοτραβιόντουσαν μὲ τὰ λόγια ποὺ λέγανε, πολὺ ἄσκημα. Ἀλλὰ ἄς προσεχτεῖ πῶς αὐτὰ τὰ «σχήματα» εἶναι γραφικά, ἐνῶ ὁ χορὸς εἶναι πλαστικός.

Τὰ λόγια εἶναι τὸ ἀγκάθι τοῦ χοροῦ. Μουσικὴ καὶ χορὸς παντρέονται πολὺ φυσικά, ἐπειδὴ κινήματα καὶ ἤχοι ἐνώνονται αὐτόματα σὲ αἰσθητικὴν ἔνωση. Ὅταν ὅμως μπεῖ τρίτος καὶ ὁ λόγος, ποὺ ἔχει νοήματα, ὑποχρεώνει καὶ τ' ἄλλα δυὸ νὰ συμμορφωθοῦν μὲ τὰ νοήματα, καὶ ἐδῶ μπαίνει ἀμέσως τὸ ἐρώτημα : τί μουσικὴ καὶ τί χορὸς θὰ συνοδέψῃ αὐτὰ τὰ λόγια ; Μπορεῖ ὁ χορὸς νὰ λέει : «Ἄλλ' ὦ μοῖρες μεγάλες, ἄς δόσῃ ὁ Θεὸς ἓνα τέλος καλὸν» καὶ νὰ σηκώνῃ τὸ ποδάρι του στὸν ἀέρα ; (1).

Τὰ νοήματα ποὺ ἔχουν τὰ χορικά, ἔξω ἀπὸ τὴ λογικὴ τους ἰδέαν ἔχουν καὶ τὴν ἰδέαν τὴν αἰσθητικὴν καὶ αὐτὴ ἡ αἰσθητικὴ ἰδέαν τῶν χορικών ἔχει ἄμεση σχέση μὲ τὰ βήματα καὶ τὰ κινήματα τῶν σωμάτων, μόνον ποὺ χρειάζεται ἄξιος καλλιτέχνης γιὰ νὰ τὴν βρεῖ αὐτὴν τὴν σχέση. Ἐνα πνεῦμα πρέπει νὰ καταπιασθεῖ νὰ συνθέσῃ καὶ τὴ μουσικὴ καὶ τοὺς χορούς γιὰ τὰ χορικά, καὶ τὸ πνεῦμα αὐτὸ πρέπει νὰ συνεργασθεῖ καὶ νὰ συμφωνήσῃ καὶ μὲ τὸν σκηνοθέτη, εἴτε γενικὸν ἐρμηνευτὴν ὅσον τρόπο τῆς προσαρμογῆς καὶ τὴν γενικὴν τεχνολογίαν.

Ἐνα σταθερὸ βῆμα ἔκαμε ἡ Εὐὰ Σικελιανοῦ, ποὺ ἔβαλε τὸν χορὸ νὰ χορέψῃ συρτὸ στὴν ἀρχή, (στὴν πάροδο), τοῦ Προμηθέα, στοὺς Δελφούς. Τόσο μόνον, ἀλλ' αὐτὸ ἦταν ἀρκετὴ χαλαράδα γιὰ νὰ ἰδοῦν ὡς οἱ θεατρικοὶ ἄνθρωποι, ποὺ ἀκόμη δὲν θέλησαν νὰ τὸ ἰδοῦν. Οὕτῃ ἡ Εὐὰ Σικελιανοῦ ὁλόκληρωσε αὐτὴν τὴ λύση, «παρὰ ξέπεσε καὶ αὐτὴ στὰ κινήματα «πάνω τὰ χεράκια, κάτω τὰ χεράκια». Καὶ αὐτὸ γιατί τὴν ἰδέαν δὲν τὴν πῆρε ἄμεσα ἀπὸ τὴν σημερινὴ ζωὴ, ἀπὸ τοὺς λαϊκοὺς χορούς τοῦ Ἑλληνικοῦ λαοῦ, παρὰ, ἔμμεσα, ἀπὸ εἰκόνες ἀρχαίων ἀγγείων, ποὺ παρασταίνουν χορευτές. Σ' αὐτὰ παρατήρησε κάτι ποὺ τῆς ἐφάνηκε σημαντικὸ, τὴν χορευτικὴν κίνησιν μὲ τὸ σῶμα φάτσα καὶ

1. Τὴν ἐρώτησιν μοῦκανε ὁ μακαρίτης Φ. Πολίτης σὲ γράμμα του. Εἰ-  
χαμε ἀλλήλογραφῆσαι κάποτε γι' αὐτὰ τὰ ζητήματα.



στούς λαϊκούς Έλληνικούς χορούς τούς τραγουδιμένους, σ'τά μέλη τους, τις μελωδίες τους και τόν τρόπο πού τραγουδιόνται και γίνονται αντιληπτά τὰ λόγια από όλους τούς θεατές γύρω, αὐτοί οἱ δύο, ἂν ἔχουν τάλαντο ἱκανό νά νιώσει τήν τραγωδία, θά μπορούσαν μέ στενή συνεργασία νά συνθέσουν τήν κατάλληλη μουσική και τόν κατάλληλο χορό γιά τὰ χορικά. "Υστερα ἡ καλή ἐκτέλεση αὐτῶν θανά ζήτημα καλά ἐξασκημένων χορευτῶν" και τέτοιους, ὅπως και ὑποκριτές, θά μπορέσει ἴσως νά ἐτοιμάσει τὸ Ἑθνικὸ Θέατρο και σίγουρα ὁ ὀργανισμὸς ἀρχαίου θεάτρου, ἂν συσταθεῖ.

Σχετικὰ μέ τόν τρόπο πού πρέπει νά μπαίνει ἡ μελωδία στούς στίχους και νά τραγουδιέται ἡ γλώσσα μας, γιά νά ἀκούγονται καθαρά τὰ λόγια, σ' ἐμᾶς ἐδῶ εἶναι, ἔξω ἀπὸ τίς ἄλλες δυσκολίες τίς γνωστές, πού εἶναι κοινές σ' ὅλες τίς γλώσσες, κι ἡ δυσκολία πῶς οἱ περισσότεροὶ γραμματισμένοι ἔχουν χάσει τὸ σωστὸ αἶσθημα τοῦ τονισμοῦ, ὅταν ἔχουν ἀκηθεῖ στήν ἀνάγνωση μέ τούς τόνους πού συνειθίζουμε νά βάζουμε σ'τά γραπτά και πού αὐτοὶ δείχνουν τόν τυπικόν, τόν γραμματικόν τονισμό τῶν λέξεων, και ὅχι τούς ποικίλους τονισμούς πού παίρνει ἡ κάθε λέξη μέσα στή φράση.

Στὰ ἐκκλησιαστικά ἄσματα, σ'τά λαϊκά τραγούδια, σ'τά κάλαντα, παρατηροῦμε πῶς τὰ λόγια ντύνονται τὸ μέλος και γίνονται ἕνα σῶμα, μιὰ νέα μορφή πού ἔρχεται πιά στήν μνήμη μαζί λόγια και μέλος, ἀκριβῶς ὅπως γίνεται μέ τὰ γνώριμά μας πρόσωπα, πού οἱ μορφές τους μᾶς παρουσιάζονται ντυμένες, ὅπως τὰ βλέπουμε καθεμέρα, και παραξενευόμαστε ὅταν τούς βλέπουμε γδυτούς. Βέβαια εἶναι ἀναλογία ἀνάμεσα ντυμένον και γδυτόν, και συχνά τὸ σῶμα ἔχει ἔντονα χαρακτηριστικά, ὁ ἀθλητής, ὁ ξερακιανός, ὁ καμπούρης, ἡ χοντρή, κλπ., και δέν ἀφομοιώνονται πάντα μέ τήν φορεσιά. Τὸ ἴδιο και πολλὰ λόγια μέ τὸ μέλος.

Αὐτὰ πού λέμε ἐδῶ εἶναι τόσο αὐτονόητα, κι ὅμως δέν ἐφαρμόστηκαν στίς διάφορες παραστάσεις τραγωδιῶν πού εἶδαμε. Φαίνεται ἔλειψε ὡς τώρα ἡ ἀρμονική συνεργασία τῶν διαφόρων καλλιτεχνῶν, μουσουργῶν, χοροδιδασκάλων και σκηνοθετῶν, ἢ δέν μπόρεσε ἀκόμη αὐτήν τὴ δουλειὰ νά τήν καταπιαστεῖ ἕνας, πού νά συγγεντρώνει αὐτὰ τὰ προσόντα, πού νά εἶναι δηλαδή ὁ ἴδιος και σκηνοθέτης και χοροδιδάσκαλος και μουσουργός, ἄξιος τῆς τραγωδίας.

"Ὅσον ἀφορᾷ τόν τρόπο πού πρέπει νά προφέρονται τὰ λόγια γιά νά φτάνουνε ὅλα και ἀκέρια στ' ἀφτιά ὅλων τῶν θεατῶν και νά μὴ χάνεται τὸ νόημα, σ' αὐτὸ πρέπει νά προσεχτοῦν δύο τρόποι πού μεταχειρίζεται ἡ Ἑκκλησία, (πού ἔχει ἐπίσης νά μιλήσει και νά ψάλλει σέ μεγάλο πλῆθος). Πρῶτα, ὁ τρόπος πού μελίζουν τὰ λόγια οἱ μελοποιοί, πού ἡ μουσική ὅχι μόνον δέν μειώνει παρὰ δυναμώνει τήν ἐκφραση, προσέχοντας πάντα νά τονίζει ὅπως πρέπει, στούς σωστούς τόνους ἕναν ἢ περισσότερους, πού ἔχει ἡ κάθε λέξη, και δεύτερα, τὰ ἀπαγγελτικά ἢ «ρεσιτατίβα» ὅπως γίνεται μέ τόν Ἀπόστολο και τὸ Εὐαγγέλιο. Ἐπίσης τὰ λεγόμενα χύμα, δηλαδή μέ ἀπαγγελία μελωδική, ὅπως τὰ τυπικά λεγόμενα, οἱ μακαρισμοὶ κ.λ.π.

Ἐπίσης ἡ ἀκολουθία τοῦ Ἑσπερινοῦ, τοῦ Ὁρθρου, τῆς Λειτουργίας, ἡ ἀκολουθία τῶν Παθῶν μέ τόν Ἐπιτάφιο και τήν Ἀνάσταση (πού

τὸ πρόσωπο προφίλ. Ἡ κίνηση αὐτὴ εἶναι τυπικὴ στοὺς κυκλικούς χορούς, ὅπως εἶναι ὁ συρτός, ὁ τσάμικος, ἡ τράτα κ.λ.π., ἐπειδὴ εἶναι κίνηση μὲ τὸ πλευρό. Μιὰ σειρὰ ἀπὸ πρόσωπα χεροπιασμένα μπορεῖ νὰ κινηθεῖ ἔμπρὸς ὀπίσω κατὰ τὴν ἔννοια τῆς φάλαγγας, δηλαδὴ τὴν κατεύθυνση τοῦ μπροστινοῦ ἢ τοῦ τελευταίου (ἐσώγυρου) κι ἔτσι σαρλεῦει ὁ συρτός ἢ ὁ τσάμικος, ὅπου τὸ κάθε πρόσωπο κινεῖται μὲ τὸ πλευρό καὶ τὸ σῶμα του εἶναι φάτσα καὶ τὸ πρόσωπό του προφίλ.

Ὁ κυκλικὸς χορὸς κινεῖται κι ἔμπρὸς ὀπίσω κατὰ τὴν ἔννοια τῆς παράταξης καὶ μπορεῖ νὰ κάνει καὶ πολλὰς ἄλλες κινήσεις ὅταν μοιράζεται ἢ ἀφίνουν οἱ χορευτὲς τὰ χέρια καὶ κάνουν φοῦρλες ἢ μιμητικές χειρονομίες καὶ καμώματα. Δείγματα ἔχουμε τὶς χειρονομίες καὶ τὰ κινήματα τοῦ μπροστινοῦ, εἴτε ἄντρας εἶναι εἴτε γυναίκα, καθὼς καὶ ὅλων τῶν χορευτῶν, ὅταν κάνουν θρῆνο εἴτε ἄλλα, περιπατῶν χιτικὰ καὶ κωμικὰ, ὅπως σὲ πολλοὺς λαϊκοὺς χοροὺς ἀποκρηάτικους.

Οἱ Ἑλληνικοὶ λαϊκοὶ χοροὶ εἶναι πολλοὶ καὶ πλούσιοι σὲ βηματισμοὺς καὶ φιγοῦρες. Δυστυχῶς ἡ παραμέληση ὁλοένα νεκρώνει καὶ ἀχρηστεύει αὐτὸν τὸν πλοῦτο. Τελευταῖα καὶ στὰ πρὶ ἀπόμερα χωριὰ μπαίνουν οἱ μοντέρνοι χοροὶ κι οἱ παλαιοὶ ξεχνιόνται. Στὰ κέντρα, τοὺς παλαιοὺς τοὺς παράτησαν ὁλότελα, ἢ κι ἂν τοὺς χορεύουν, τοὺς χορεύουν ἀπλουστεμένους μὲ χοντροκοπιά. Γὸ ἴδιο καὶ στὰ σχολεῖα. Κι ὅμως τίποτα δὲ θὰ μπορούσε νὰ βάλει σὲ κίνηση τὸν χορὸ τῆς τραγωδίας. Γιατὶ ὁ χορὸς τῆς τραγωδίας εἶναι χορὸς μὲ κυκλικὴν κυρίως κίνηση, ὅπως τὸ φανερώνει ἡ θέση του στὴν ὀρχήστρα τοῦ ἀρχαίου θεάτρου καὶ μὲ τοὺς χορευτὲς τὸ περισσότερο χεροπιασμένους, ὅπως τὸ ἀπαιτεῖ ἡ ἀνάγκη νὰ φαίνεται πῶς κινεῖται καὶ δρᾷ καὶ συνδιαλέγεται σὰν μιὰ πολυπρόσωπη μονάδα. Καὶ τὰ τραγούδια τοῦ Ἑλληνικοῦ λαοῦ, τὰ χορευτικά, εἶναι τὸ πλεῖστο ἡρωϊκὰ ἢ μυθικὰ, ἀληθινὲς τραγωδίαι, ὅπως τὰ κλέφτικα, οἱ παραλογές κ.λ.π.

Τελευταῖα στὶς παραστάσεις τοῦ ἀρχαίου δράματος τοῦ Ἑθνικοῦ Θεάτρου ἔγιναν κάτι σπασμωδικὰ κινήματα πρὸς τὸ σωστό, δηλαδὴ ὁ χορὸς νὰ τραγουδήσει καὶ νὰ χορέψει, χωρὶς νὰ καταφέρουν οὔτε τὸ ἓνα οὔτε τὸ ἄλλο. Ὁ ὀργανισμὸς τοῦ Ἑθνικοῦ Θεάτρου εἶχε ὅλα τὰ μέσα ἢ ὥφειλε νὰ τ' ἀπαιτήσῃ γιὰ νὰ βαλθεῖ κάποτε στὰ σοβαρὰ νὰ ἐτοιμάσῃ χορὸ πού νὰ τραγουδάει καὶ νὰ χορεύει, σὲ ὀρχήστρα θεάτρου, δηλαδὴ νὰ τραγουδάει καὶ νὰ χορεύει μὲ τρόπο πού τὰ λόγια του καὶ τὰ κινήματά του νὰ δίνουν τὴν ἐντύπωση τῆς ὑψηλῆς σύνθεσης πού εἶναι τὰ χορικά (ὅπως καὶ τὰ κλέφτικα) καὶ συνάμα νὰ φαίνονται καὶ ἀκούγονται καθαρὰ ἀπὸ ὅλους τοὺς θεατὲς. Ὁ χορὸς τῆς τραγωδίας πρέπει νὰ τραγουδάει καὶ νὰ χορεύει μὲ καλλιτεχνικὴν ἐπίδοση, ἐνότητα καὶ δύναμη, ὅση ἔχουν καὶ τὰ χορικά τῆς τραγωδίας πού θὰ χορέψει.

Ὁ χοροσυνθέτης, πού ἔξω ἀπὸ τὴν γενικὴ χορευτικὴ του κατάρτιση, θάχε καταγίνει στοὺς Ἑλληνικοὺς λαϊκοὺς χοροὺς καὶ θάχε προσέξει κι ἐκείνους πού χορεύονται μὲ τραγούδι κι ὄχι μὲ ὄργανα μόνον, καὶ θάχε μάθει τὴν ἀλφαβήτα καὶ τὴν προπαίδεια τῆς χορευτικῆς ἐκφραστικῆς κίνησης στοὺς κυκλικούς χοροὺς κι ὁ μουσικοσυνθέτης πού, ἔξω ἀπὸ τὴν γενικὴ μουσικὴ του κατάρτιση θάχει ἐντρυφήσει

κι αυτά έχουν την καταγωγή τους από τον πρόγονο της τραγωδίας) θά πρέπει νά προσεχτοῦν ξεχωριστά από τούς καλλιτέχνες πού θά καταγίνουν μέ αυτό τό θέμα.

Συμπερασματικά, σέ θέατρο νέο σημερινό, βασισμένο ἀρχιτεκτονικά στά δύο επίπεδα, (ή καί περισσότερα) γιά τή σκηνή καί τήν ὀρχήστρα καί στό κοῖλον γιά πέντε ὡς δέκα χιλιάδες θεατές, ὀπλισμένο μέ ὅλα τά νεώτατα φωτιστικά, ἡχητικά καί κινητικά μηχανήματα, μέ ὑποκριτές μέ μεγάλα σώματα καί φωνές, ἐξασκημένους γιά νά παίζουν ντυμένοι σάν κοῦκλες..καί χορευτές γυμνασμένους στούς Ἑλληνικοὺς χορούς καί τό μονόφωνο εἴτε πολύφωνο τραγοῦδι, ἀλλά μέ τρόπο πού νά μὴν χάνεται οὔτε συλλαβή ἀπό τόν λόγο συνθεμένο, μέ χορευτικά καί μιμητικά κινήματα συνθεμένα ἀπό μουσικοσυνθέτη ἀναθρεμένο μέ τήν παλαιά καί λαϊκιά μουσική, μέ σκηνοθέτη πού νά ἔχει εἰδικευθεῖ στό παίξιμο τῆς κούκλας, ἱκανὸν νά ἐναρμόνισι ὅλα αὐτά μέ τό πνεῦμα τῆς τραγωδίας, τότε θά μπορέσουμε νά ἔχουμε μιὰ ἀληθινὰ ἐπιβλητική παράσταση τῆς Ἀθηναϊκῆς τραγωδίας, γιά θεατές σημερινούς.

Ἄς προσθέσουμε πῶς κρίνουμε ἀπαραίτητο μιὰ τέτοια παράσταση νά προλογίζεται μ' ἓναν ἀνάλογο πρόλογο, σέ λίγους στίχους πού μπορεῖ νά τόν ἔχει κάμει κι ὁ μεταφραστής, νά πληροφορεῖ τό κοινόν γιά τήν ὑπόθεση τῆς τραγωδίας πού θά παιχτεῖ καί γιά τούς ἀρχαίους ἄγνωστους μύθους. Αὐτά μπορεῖ νά τὰ διαβάσει ὁ θεατής στό πρόγραμμα, ἀλλ' εἶναι καλῆτερα ν' ἀπαγγελθοῦν στήν ἀρχή μέ τό ἴδιο «μουσικό» ὕφος πού θά ἔχει ὅλη ἡ παράσταση.

**Β. ΡΩΤΑΣ**



P. KORIN

ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ ΤΟΥ ΜΑΞΙΜ ΓΚΟΡΚΥ

## Η ΚΟΡΗ ΚΙ' Ο ΧΑΡΟΣ

ΜΠΑΛΛΑΝΤΑ ΤΟΥ ΜΑΞΙΜ ΓΚΟΡΚΥ (1868 - 1936)

### I

Ἐγύριζ' ἓνας τσάρος ἀπ' τὴν ἐκστρατεία  
Ἐγύριζε, μὲ τὴν καρδιά βαρειά καὶ λυσοδαγκωμένη.  
Πίσω ἀπὸ τὰ κλαδιά ἐνοῦ δέντρον, νάτος ποὺ ἄκουσε...  
Μιὰ κορασὶὰ γελοῦσε, ὅλο γελοῦσε.  
Ἐξαλλος καὶ σουφρώνοντας τὰ ροῦσα φρύδια του,  
Ὁ τσάρος σπηρευνίζει τ' ἄλογό του,  
Σὰ σίφουνες ζυγώνει τὴν κοπέλα  
Καὶ σκούζει δυνατὰ βροντώντας τ' ἄρματα του.  
Τὸ χιτῆνος ἀφρίζει: «Τί ἔχεις,  
Τί ἔχεις μωρή, ποὺ δείχνεις τὰ δόντια σου;  
Μὲ νίκησε ὁ ἐχθρός μου.  
Ἐχάθηκε ὅλος ὁ στρατός μου.  
Αἰχμαλωτίσαν τοὺς μισοὺς ἀπὸ τοὺς εὐγενεῖς μου,  
Ἐγώ, γυρίζω. Καὶ θ' ἄρματώσω καινούριο ἄσκέρι.  
Εἶμαι ὁ τσάρος σου, στὸν πόνο βουτηγμένος καὶ ταπεινωμένος  
Κι' ἔρχεσαι σὺ νὰ μὲ περιγελάσεις! Τὸ ἡλίθιο γέλιο σου!»  
Τὸ μπουστο σιάζοντας στὸ στήθος της  
Ἡ κορασὶὰ στὸν τσάρο ἀπαντάει:  
"Αἰ, πατερούλη, στὸ καλὸ, ἐγὼ μιλάω μὲ τὸν ἀγαπημένο μου  
Θεὸ νάτανε καλότερα νὰ μᾶς ξεφορτωθεῖς.  
Σὰν ἀγαπάει κανεῖς, δὲν ἔχει πιά μυαλὸ  
Γιὰ νὰ σκεφετῇ τοὺς τσάρους.  
Δὲν τοῦ περσέβει καὶ καιρὸς νὰ κουβεντιάξει μὲ τοὺς τσάρους  
Ὁ ἔρωτας καμμιὰ φορὰ καίγεται πὺδ γοργὰ  
Ἄπ' ὅτι λιώνει ἓνα κεράκι στὸ ρημοκλήσι τοῦ Θεοῦ.

Ὁ τσάρος ἔφριξε, ἡ λύσσα τὸν ταράζει,  
Τοὺς δουλικοὺς βαρώνους του διατάζει:  
Ἐμπρός! Ρίχτε μου αὐτὴν τὴ βρῶμα στὸ μπουντροῦμι  
Ἡ κάλλιο ἀκόμα πνίχτε τὴν ἀμέσως.  
Μὲ στόματα τεράτων ποὺ μορφάζουν,  
Οἱ καθαλάρηδες κι' οἱ ἄρχοντες τοῦ τσάρου  
Ριχτῆκαν στὴν κοπέλα σὰ δαιμόνια!  
Ἢ κόρη ἀπαρτήθηκε στὴν ἀγκαλιὰ τοῦ Χάρου.

II

Ὑποταγμένος στοὺς κακοὺς ὁ Χάρος εἶναι πάντα  
Μὰ κείνη τὴν ἡμέρα, δὲν εἶχε διόλου κέφι  
Γιατί, πραγματικά, τὴν ἀνοιξὴ ὁ σπόρος τῆς ζωῆς  
Καὶ τῆς ἀγάπης σκάει καὶ μὲς στὸ Χάρο ἀκόμα, τὸν παλιόγερο.  
Εἶν' βαρετὸ νὰ ἐμπορεύεσαι ὀλοένα σαπισμένεσ σάρκες,  
Νὰ βάνεις τέρμα στὶς ἀρρώστειες,  
Βαρύνεσαι νὰ μετράς τὸ χρόνο μὲ ἀγωνίες.  
Θὰ προτιμοῦσες μιὰ σταλιά νὰ ζήσεις τὴ ζωὴ σου.  
Πρὶν ἅπ' τὸ θαντεβοῦ τους τ' ἀναπόφευχτο οἱ ἄνθρωποι  
Λέ νιώθουν ἄλλο ἅπ' ἀνατριχίλες καὶ ἀπὸ φόβο ἀλλόκοτο.  
Τὶς πλάτες του γυρίζει ὁ Χάρος στὴν ἀνθρώπινη τρεμοῦλα.  
Σώνουνε πὰ οἱ τάφοι, φτάνουν τὰ κοιμητήρια!  
Πάνου στὴ βρώμικη καὶ ἀρρωστιάρα γῆ  
Ὁ Χάρος ἐχτελεῖ τὸ ἄχαρο καθήκον του ὅσο μπορεῖ καλύτερα  
Οἱ ἄνθρωποι, οἱ κακόμοιροι, πιστεύουν πὼς ὁ Χάρος εἶναι ἄχρησ-  
[στος.

Αὐτὸ κατάκαρδα τὸν θλίβει.  
Τ' ἀνθρώπινο κοπάδι μας τὸν κάνει ἔξω φρενῶν.  
Καὶ κάπου κάπου, μὲς στὴ λύσσα του, ἀρπάζει ἀπὸ τὸν κόσμο  
Ἐκείνους ποὺ δὲ θάπρεπε.  
Σὰν ἐραστής τῆς Κόλασης, ἔτσι δὲν εἶναι,  
Θὰ μπόρῃγε μ' ὅλην τὴν ἀνεσὴ του νὰ ρουφάει τὴ φωτιά της  
Καὶ νὰ στενάξει ἀπὸ πόνο ἐρωτικὸ  
Ἀνάμεσα στὶς μποῦκλες ἀπὸ φλόγες τοῦ θηλυκοῦ τοῦ Σατανᾶ τὸν ὄμο.

III

Ἡ κορασιά στέκεται ὀρθὴ μπροστὰ στὸ Χάρο.  
Καρτέραγε, ἀτάραχη, τὸ τρομερὸ του χτύπημα  
Ἀλλὰ ὁ Χάρος μουρμουρίζει καὶ ἀρχίζει τρυφερότητες στὸ θῦμα του:  
—Στὸ λόγο τῆς τιμῆς τοῦ Χάρου, κοῖμα στὰ νειῶτά σου!  
Γιατὶ λοιπὸν νάχεις φερθεῖ στὸν τσάρο ἄπρεπα;  
Γι' αὐτὸ μονάχα, κοπελιά μου, θὰ πεθαίνεις!  
Νὰ μὴ σκλητίζεσαι, λέει ἡ κόρη,  
Γιατὶ νὰ σκλητιστεῖς γιὰ μένα;  
Γιὰ πρώτη μου φορὰ, μ' ἀγκάλιαξε ὁ ἀγαπημένος μου  
Κάτου ἀπὸνα πράσινο κλαρί.  
Εἶχα λοιπὸν μυαλὸ γιὰ νὰ σκεφτῶ τὸν τσάρο:  
Ναί, ἀλλ' ἄλλοίμονο! ὁ τσάρος εἶχε χάσει τὸν πόλεμο.  
Τότε, εἶπα, στὸν τσάρο:  
Ἄει στὸ καλὸ, Πατερούλη, ξεφορτώσου με.  
Λέν τοῦ ἀσχημομίλησα, ἔτσι δὲν εἶναι,  
Ἀλλά, βλέπεις, τὰ πράγματα πήρανε δρόμο ἄσχημο.

Ἦ λαιπόν! Καὶ τί! Κανείς δὲ θὰ γλυτώσει ἀπὸ τὸ Χάρο.  
Νά. Θὰ πεθάνω προτοῦ νάχω  
Ἀγαπήσει ἀληθινά.  
Χαρούλη! Ἄχ! Ἄσε με, ἡ καρδιά μου στὸ ζητάει,  
Ἦ! Ἄσε με ν' ἀγκαλιαστοῦμε, ἀκόμα μιὰ φορὰ!  
Παράξεν' ἦταν γιὰ τὸ Χάρο, ἐτούτη ἡ παράκληση.  
Ποτὲ δὲν τοῦχαν κάνει παρόμοια παρακάλια!  
Στοχάζεται: «Μὲ τί θὰ ζήσω  
Ἄν ξαφνικά σταμάταγαν οἱ ζωντανοὶ ν' ἀγκαλιάζονται;»  
Σὰ ζεσταθήκανε στὸν ἀνοιξιάτικο ἥλιο τὰ γέροντα τὰ κόκαλά του  
Ὁ Χάρος λέει, καὶ τὰ μάτια του μαγεύουνε τὸ φίδι:  
— Τράβα, κοπέλα μου, ἀγκάλιασέ τον, κάνε γρήγορα,  
Ἦ νύχτα ναι δική σου, τὴν αὐγὴ θὰ πεθάνεις.  
Καὶ κάθεται σ' ἓνα κοτρώνι, καρτερεῖ.  
Τὸ φίδι γλύφει τὸ δρεπάνι μὲ τὴ γλῶσσα του.  
Τὴν κορασιά τὴν πιάνουνε λυγμοὶ εὐτυχίας  
Πήγαινε, τρέχα γρήγορα! μουρμούριζε ὁ Χάρος.

#### IV

Ὁ ἀνοιξιάτικος ἥλιος τὸν χαϊδολογᾷ καὶ τὸν ζεσταίνει.  
Ὁ Χάρος ἔβγαλε τὰ στραβοπατημένα του οκαρπίνια,  
Ἐπλάγιασε πάνου στὴν πέτρα κι' ἀποκοιμήθηκε.  
Ὁ Χάρος εἶδε ἓν' ἄσχημ' ὄνειρο.  
Εἶδε ὅτι ὁ Κάϊν ὁ πατέρας του  
Κι' ὁ Ἰσκαριώτης, ὁ μακρυνὸς του ἀπόγονος,  
Γέροι παραγερασμένοι, νὰ σκαρφαλώνουν στὸ βουνὸ  
Σὰ φίδια ποὺ σουρνόνται ἀπαλά.  
Κύριε! θρηνοῦσε ὁ Κάϊν μὲ φωνὴ ντροπιασμένη  
Καὶ τὰ θαμπά του μάτια πρὸς τὸν οὐρανὸ στρεφόσαν.  
Κύριε! παρακαλοῦσε ὁ Ἰούδας ὁ κακὸς  
Λίχως ν' ἀνασηκῶναι ἀπὸ τὴ γῆ τὰ μάτια του.  
Πάν' ἀπὸ τὰ βουνά, μέσα σὲ μιὰ νεφέλη πορφυρένια,  
Ὁ Κύριος, ὁρθὸς, διάβαζ' ἓνα βιβλίο.  
Ἦταν ἓνα βιβλίο γραμμένο μ' ἀστέρια:  
Ἦνα μονάχα φύλλο, ὁ Γαλαξίας!  
Λίγο ψηλότερ' ἀπὸ τὸ βουνό, δεξιότερα ὁ Ἀρχάγγελος  
Κρατοῦσ' ἓνα δεμάτι ἀστραπὲς μὲς στὸ λευκὸ του χέρι  
Καὶ λέει μ' αὐστηρότητα στοὺς δυὸ προσκυνητές:  
Πίσω! Ὁ Κύριος δὲ θὰ σᾶς δεχτεῖ!  
Μιχάλη! ἔκανε παραπονιάρικα ὁ Κάϊν  
Τὸ ξέρω, ἡ ἁμαρτία μου δὲν ἔχει μετρημό,  
Ἐγέννησα τὸ δολοφόνου τῆς ἀγνῆς Ζωῆς,  
Εἶμαι ὁ πατέρας τοῦ καταραμένου Χάρου.  
Μιχάλη! ἔλεγε ὁ Ἰούδας  
Ἐγώ, ξέρω πῶς εἶμαι πιὸ ἔνοχος ἀπὸ τὸν Κάϊν

Γιατί παρέδωσα στὸν ἄτιμον τὸ Χάρο  
Τὴν ἴδια τοῦ Θεοῦλη τὴν καρδιά, πάναγνη σὰν τὸν ἥλιο.  
Κι οἱ δύο τους ἠρηνολόγαγαν :  
Μιχάλη! "Ω! "Ας εὐδοκήσῃ ὁ Κύριος νὰ μᾶς πεῖ  
Μιά λέξη μοναχά, μιὰ λέξη εὐσπλαχνίας,  
Γιατί δὲν ἱκετεύουμε πὰ τὴ συχώρεση.  
Κι ὁ "Αρχάγγελος ἀπάντησε γλυκά :

Τούτῳ μιλῆσει κιόλας τρεῖς φορές γιὰ σᾶς.  
Τὶς δυὸ φορές ὁ Κύριος δὲν εἶπε τίποτα.  
Τὴν τρίτη, λέει κουνώντας τὸ κεφάλι : «Μάθε το  
Ἐνόςῳ ὁ Χάρος θὰ σκοτώνει κι' ἓνα μονάχα ζωντανό,  
Μήτε γιὰ τὸν Ἰούδα μήτε γιὰ τὸν Κάιν συχώρεση καμμιὰ  
"Ας πᾶνε νὰν τοὺς χωρέσει ὅποιος μπορέσει  
Γιὰ πάντα νὰ νικήσῃ τὴ δύναμη τοῦ Χάρου».  
Τότενες ὁ Προδότης κι' ὁ "Αδερφοχτόνος  
Οὐρλιάξαν καὶ μουγγρίξανε,  
Κι' ἀγκαλιασμένοι τους κυλήσανε  
Στὸ βορβορώδη βάλτο στοῦ βουνοῦ τὸ ρίζωμα.  
Κάτου ἐκεῖ, μέσα στὸ βοῦρκο, τὰ πνεύματ' ἀπ' τὰ ἔγκατα τῆς γῆς,  
Οἱ διαβολάκηδες καὶ οἱ δαιμόνοι χοροπηδάγαν φρενιασμένοι  
Ἐφτύναν τὸν Ἰούδα καὶ τὸν Κάιν  
Μὲ φλόγες ἀπὸ βοῦρκο θαλασσίες.

V

"Ο Χάροντας ἐξύπνησε σὰ βάρεσε ἡ καμπάνα μεσημέρι.  
Κοιτάει! Ἡ κόρη πουθενά!  
Ἀκόμα μισοκοιμισμένος, ὁ Χάρος μουρμουρίζει : Ξεδιάντροπη!  
Ἡ νύχτα ὀλάκερη δὲ σ' ἔφτανε!  
Καὶ πάει νὰ κόψῃ ἓναν ἡλιανίθο πίσω ἀπὸ τὸ φράχτη,  
Τὸ μυρίζει... Θαυμάζει ποῦ ἡ ἡλιαχτίδα  
Στολίζει μὲ τὴ ζωντανή της φλόγα τὸ φύλλο τοῦ κλαδιοῦ  
Καὶ τὸ μεταμορφώνει σὲ τάληρο.  
Γυρίζοντας κατὰ τὸν ἥλιο, ἀρχίζει ξάφνου τὸ τραγοῦδι  
Χαμηλόφωνα, μὲ τὴ φτωχὴ ρινόφωνα μιλιὰ του :  
"Ασπλαχνα, μὲ τὸ χέρι τους,  
Οἱ ἄνθρωποι σκοτώνουνε τὸ διπλανό τους.  
Τὸν θάφτουνε, καὶ φέλνουν  
«Οἱ ἄγγελοι ἄς πάρουν τὴν ψυχὴ του!»  
Μυστήρια πράματα.  
Ἄ τύραννος χτυπάει τοὺς ἀνθρώπους καὶ τοὺς κνηγάει.  
Μὰ σὰν φοφῆσῃ κι' ἀπατός του, μὲ τὴν ἀριὰδα του,



Τὸν θάφτουνε: Τὸ ἴδιο ρεφραίν!  
Γιὰ τοὺς τίμιους, γιὰ τοὺς κλέφτες,  
Μὲ τὸν ἴδιο πάντα πόνο  
Ψέλνει ὁ θλιβεροῦς χορὸς:  
«Οἱ ἄγγελοι ἄς πάρουν τὴν ψυχὴ του!»  
Ἡλίθιος, ἀγροῖκος ἢ φανλόβιος,  
Ὅλους τοὺς σκοτώνω μὲ τὸ χέρι μου.  
Μὰ κεῖνοι τὸ χαβᾶ τους:  
«Οἱ ἄγγελοι ἄς πάρουν τὴν ψυχὴ του!»

## VI

Σὰν τὸ τραγοῦδι ἐτέλειωσε, ξαναρχινάει ἡ γκρίνια.  
Μιά μέρα ἀκόμα κύλησε!  
Μὰ ἡ κοπελλιὰ δὲ γύρισε.  
Ἄσχημα πράγματα. Ὁ Χάρος πιά δὲν ἔχει ὄρεξη γιὰ γέλια.  
Τὸν φαρμακώνει ἡ ὁργή, φορᾷ τὰ σκαρπίνια του,  
Καὶ χωρὶς νὰ καρτερέσει τὸ φεγγάρι,  
Ξεκινάει, ἀπειλητικότερος ἀπὸ τὴ θύελλα.  
Ὑστερ' ἀπὸ μιὰν ὥρα, ξεχώρισε στὸ χέρσωμα  
Κάτ' ἀπὸ μιὰ λεπτοκαρυὰ μαργαριτάροδοροισμένη,  
Πάνου στὴ χλόη ἀπὸ σατέν, μέσα στὸ φεγγαρόφωτο,  
Τὴν κόρη, ξαπλωμένη, σὰν ἀνοιξιὰτικη θεά.  
Καθὼς ἡ γῆς εἶναι γυμνὴ προτοῦ φυτρώσει ἡ χλόη,  
Ἡ κοιλιά της ἦταν ἄοπρη καὶ γδυτή, χωρὶς ντροπή,  
Καὶ πάνου στὸ μεταξωτό, στὸ ἐλαφίσιο δέρμα της  
Ἀστράφτανε τ' ἀστέρια τῶν φιλιῶν.  
Δυὸ μαστάρια σὰν ἀστέρια ἀστερόνανε τὰ στήθια της  
Κι' ὅμοια μ' ἄστρα, τὰ δυὸ μάτια της ἀγνάντεβαν μὲ γλύκα  
Τοὺς οὐρανοὺς, τὸ Γαλαξία πούτανε τόσο ξάστερο,  
Τῆς νύχτας τὸ δρομάκι μὲ τὰ γαλάζια του μαλλιὰ.  
Μὲ μάτια πὺν γλυκόπαιζαν ἀνάλαφρες σκιές  
Μὲ χεῖλη ὀγρὰ καὶ πορφυρᾶ σὰν τίς λαβωματιῆς  
Καὶ τὸ κεφάλι πλαγιαστὸ πάνου στὰ γόνατά της,  
Τ' ἄγορι εἶχε κοιμηθεῖ σὰν κουρασμένο ἐλάφι.  
Ὁ Χάρος ἀγναντέβει καὶ σιγὰ - σιγὰ ἡ φλόγα τῆς ὁργῆς  
Σβένει μέσα στὸ κούφιο του κεφάλι.  
Γιατὶ λοιπόν, καινούρια Εὐα,  
Ἐκρύπτηκες ἀπ' τὸ θεὸ κάτον ἀπόνει θάμνο;  
Ἰδία μ' οὐράνιο ὄχυρὸ στεγάζοντας τὸν ἔρραστή της  
Κάτ' ἀπὸ τὸ κορμί της τὸ κατὰσπαρτο μ' ἀστέρια καὶ φεγγάρι,  
Ἡ κόρη, θαρραλέα, ἀπαντᾷ:  
Στάσου, μὴ μοῦ θυμῶνεις,  
Μὴν κάνεις θόρυβο, πρὸ πάντων, μὴν τὸ τροιμάξεις, τὸ φτωχό  
Μὴν κάνεις νὰ σφυρίξει τὸ κορτερό δρεπάνι σου!  
Ἐρχομαι δίχως χασομέρεια, θὰ πάω κατ' εὐθείαν μὲς στὸν τάφο,

Μὰ τοῦτονε, μὰ τοῦτονε, λυπήσον τον ἀκόμα !  
Ἐγὼ μονάχα φταίω. Π' ἄφησα τὰ περὰς ἡ ὥρα.  
Σκεφτόμουννα : Δὲν εἶν' ὁ Χάρος καὶ πολὺ μακρὰ.  
Ἄσε με ἀκόμα μιὰ σταλίτσα νὰ τὸν ἀγκαλιάσω  
Βρίσκεται τόσο πολὺ κοντά μου.  
Καὶ μὲ γιομίζει μὲ χαρά. Γιὰ κοίταξε λιγάκι  
Ὅλα ἐτοῦτα τὰ σημάδια ποὺ ἄφησε  
Πάνου στὰ δυό μου μάγουλα καὶ στὸ λαιμό μου !  
Κοίταχτα πὼς ἀνθίζουν, φλογισμένες παπαροῦνες !  
Ὁ Χάροντας λιγάκι ντροπιασμένος τῆς λέει χαμηλόφωνα :  
Θὰ νόμιζε κανένας πὼς ἀγκάλιασες τὸν ἥλιο  
Ἀλλά, καθὼς τὸ ξέρεις, δὲν εἶσαι ἡ μόνη,  
Ἐχω χιλιάδες καὶ χιλιάδες νὰ θερίσω ἀκόμα  
Μάλιστα, ὑπηρετῶ πιστὰ τὸ χρόνο.  
Μένουν πολλὰ νὰ κάμω ἀκόμα, κι' ἔχω γεράσει,  
Κάθε λεπτὸ μου εἶναι μετρημένο.  
Κοπέλα μου, ἐτοιμάσου, ἔφτασε ἡ ὥρα !  
Μὰ ἡ κοπελιά, χωρὶς νὰ τὸν ἀκούει :  
Γιὰ μένανε, μέσα στὰ μπράτσα τῆς ἀγάπης μου  
Μάϊδε οὐρανὸς μάϊδε καὶ γῆς πιά δὲν ὑπάρχουν.  
Μιὰ δύναμη ὑπερφυσικὴ γιομίζει τὴν ψυχὴ μου,  
Καί, λάμπει στὴν ψυχὴ μου μιὰ ξαστεριά ὑπερφυσικὴ.  
Δὲ νιώθω φόβο πιά μπροστὰ στὴ Μοῖρα.  
Δὲν ἔχω ἀνάγκη πιά μήτε Θεὸ μήτε κι' ἀνθρώπους !  
Ἦ χαρά, σὰν τὸ παιδί, γλυκαίνει τὴν ψυχὴ μου  
Κι' ὁ Ἐρωτας, αὐτὸς κυρίως, παραχορτασμένος :  
Ὁ χάρος σοβαρὸς, στοχαστικὸς, σωπαίνει :  
Ἀδύνατον, πραγματικά, νὰ διακόψω τοῦτο τὸ τραγοῦδι.

Λὲν ὑπάρχει Θεὸς στὸν κόσμον  
Ὅμορφότερος ἀπὸ τὸν ἥλιο !  
Λὲν ὑπάρχει ἄλλη φωτιά πὺθ θαυμάσια ἀπὸ τὸν ἔρωτα !

## VII

Ὁ Χάροντας σωπαίνει. Τὸ τραγοῦδι τῆς κοπέλας  
Ἐλυώνει τὰ κόκαλά της μὲς στοῦ πόθου τὸ καμίνι,  
Ἀκατακίνητο στὸν πάγο καὶ στὸν πυρετό.  
Τί θάλεγε στὸν κόσμον ἡ καρδιά τοῦ Χάρου,  
Ὁ Χάρος, εἶναι ἄγονος μὰ βγήκε ἀπὸ τὸν Ἐρωτα.  
Τὸ ἴδιο καὶ σὲ δάφτον ἡ καρδιά νικάει τὸ λογικόν.  
Καὶ μὲς στὴ σκοτεινὴ καρδιά του, εἶναι σπέρματα  
Οἴκτου, ὀργῆς, θολῆς νοσταλγίας.  
Γιὰ κείνους ποὺ ἀγαπᾷ δυνατότερα

Γι' αὐτοὺς ποὺ καίει τὴν καρδιά τους ὑπόκωφη ἀγωνία,  
Μουμουρίζει ἐρωτικά, τὴ νύχτα,  
Λόγια γιὰ νὰ δοξάσει τὴ χαρὰ τῆς μεγάλης ξεκούρασης.  
Ἔ! λοιπὸν!, λέει ὁ Χάρος, ἄς γενεῖ τὸ θαῦμα.  
Σοῦ ἐπιτρέτω νὰ ζήσεις  
Καὶ θὰ μείνω κοντὰ σου.  
Θὰ εἶμαι αἰώνια  
Στὸ πλάϊ τοῦ Ἔρωτα.

Ἀπὸ τότενες ὁ Ἔρωτας κι' ὁ Χάρος πᾶν ἀντάμα,  
Ἀχώριστοι ὥς τὰ σήμερα  
Καὶ πῖς' ἀπὸ τὸν Ἔρωτα,  
Ὁ Χάροντας κραδαίνει τὸ κοφτερὸ δρεπάνι του.  
Ἀκολουθαίει παντοῦ σὰ συμπεθερολόγια,  
Πηγαίνει, μαγεμένος ἀπ' τὸν ἄλλονε,  
Στ' ἀρεβωνιάσματα καθὼς καὶ στίς κηδεῖες.  
Δίχως ἀνάπαυλα, χωρὶς ποτὲ νὰ ξαστοχάει χτίζει  
Τὶς εὐτυχίες τοῦ Ἔρωτα, τὶς χάρες τῆς ζωῆς.

*Μεταφρ. ΘΥΜΙΟΣ ΝΟΥΔΗΜΟΣ*

**Σ. Μ.** Τοῦτ' ἡ μπαλλάντα εἶν' ἐν' ἀπὸ τὰ πρῶτα ἔργα τοῦ Γκόρκι. Εἶναι σύγχρονη μὲ τὸ πρῶτο τυπωμένο διηγημὰ του: Μακάρ Τσουντρα, ποὺ δημοσιεύτηκε σὲ μιὰ ἐφημερίδα τῆς Τιφλίδας στὰ 1892. Ἦταν τότε 24 χρονῶν. Ἄν τὸ ποίημα δὲν τυπώθηκε τότε, χροστιέται στὴ λογοκρισία. Δὲ δημοσιεύτηκε παρὰ στὰ 1917, μαζὶ μὲ διάφορα διηγήματα καὶ νουβέλλες, στὴ συλλογὴ Ἰεραλάχ. Στίς 11 Ὀκτωβρεῖ 1931, ὁ Γκόρκι, τὸ ἀφιέρωσε, κατὰ τὴ διάρκεια μιᾶς φιλικῆς συγκέντρωσης, στὸ Βοροσίλοφ καὶ στὸ Στάλιν. Μ' αὐτὴν τὴν εὐκαιρία ὁ Στάλιν ἔγραψε μὲ τὸ χέρι του σὲ μιὰ σελίδα τοῦ ποιήματος, σ' ἓνα ἀντίτυπο, ποὺ φυλάγεται σήμερα στὸ Μουσεῖο Γκόρκι: «Ἐτοῦτ' ἡ ἱστορία εἶναι δυνατότερη ἀπὸ τὴν ἱστορία τοῦ Φάουστ τοῦ Γκαίτε: «ὁ ἔρωτας νικάει τὸ θάνατο».

## Ο ΠΟΛΥΖΩΗΣ ΠΕΘΑΝΕ

Ἡ μέρα εἶναι χλωμή, βιάζεται νὰ βραδιάσῃ  
χλωμή σὰν ἄρρωστο κορίτσι ποὺ πεθαίνει  
Πρὶν λίγο σφούγγισε τὸν ἰδρωτὰ τῆς τᾶσπρῃ σύνεφῃ  
Ὑστερα λιγοθύμησε στὴν ἀγκαλιὰ τῆς δύσης.  
Ὅλα βαφτήκανε μαβιά.  
Πάνω ἀπ' τὴς καλαμιὲς περνᾷ ἡ ψαλμωδία τῆς νύχτας  
Ὁ ἥλιος ἔλιωσε σὲ μικρὲς χρυσὲς σπίθες  
(οἱ πολυέλαιοι τοῦ Γαλαξία ἀνάψανε)  
Κάτω ἀπὸ ἕναν πάνινο οὐρανὸ  
κείτεται ὁ Πολυζῶης μὲ παγομένο αἷμα  
Βασίλεψε ἤσυχα ἀπὸ βραδὶς—Καὶ τώρα  
ὅλους μᾶς μαυροφόρεσεν ἡ νύχτα.  
Τὸ μαχαῖρι τῆς λύπης τοῦ βούλιαξε στὴν καρδιά μας  
κι' ἀποξεχαστήκαμε ἐκεῖ.  
Τὸν ξενοχτίσαμε ἐκεῖ δίχως κερί,  
κομπολογιάζοντας σιγὰ σιγὰ τὴ ζωὴ του.  
Κεῖνος ἀφουγκραζότανε κίτρινος τὴ θάλασσα.  
Τὸ πρωῒ τὸν ἀνεβάσαν στὸ κατάστρωμα  
Καὶ πίσω του ἡ βαλίτσα του  
Τὸ καῖκι κύλησε ἀργὰ πρὸς τὴν Ἀχερουσία  
Νὰ μὴν κλάψει κανεῖς.  
Βγάλτε μοναχὰ τὰ καπέλα σας.  
Ὁ Πολυζῶης πέθανε στὸ ἄνθος τῆς τιμῆς του.  
Ἦταν ἕνας σύντροφος λουσιμένος στὴν πίστη.  
Τώρα τὸ γέλιο του τὸ σφράγισε ὁ χάρος.  
Βγάλτε τὰ καπέλα σας.  
Ὁ Πολυζῶης ἔρχεται  
ἐν «δόξῃ φοβερᾷ».  
Ὁ ἄνθρωπος πέθανε  
Ζήτω ὁ ἄνθρωπος!

*Μενέλαος Λουντέμης*

## Π Α Π Α Λ Ε Β Ε Ν Τ Ε Ν Α

(Δ Ι Η Γ Η Μ Α)

Τοῦ ΝΙΚΟΥ ΠΑΠΑΠΕΡΙΚΛΗ

Τὰ παιδιὰ ἀφοῦ ξεφάντωσαν κουρνιάσανε κάτω ἀπὸ τὴ μεγάλη κληματαριά, σὰν τὰ κουρασμένα πουλιά. Πέρα μακριὰ ἀπὸ τὴν ἀκροθαλασσιὰ ὡς τὰ ριζοβούνια ἀπλωνότανε τὸ χτῆμα. Τὰ λιόδεντρα ἄλλου πυκνά, χαρὰ τοῦ ματιοῦ κι' ἄλλου κουτσουρεμένα, καψάλες ἀπ' τὴ φωτιά καὶ συντρίμμα ἀπ' τὴς μπαλταδιές, σοῦ σφίγγανε τὴν καρδιά. Τὸ λιотριβιδὸ ἀπόμεινε ρημάδι. Τὰ παραθύρια του κι' οἱ πόρτες του μαῦρα ἀπ' τὴς φλόγες ποὺ τὰ δαγκώσανε, σὲ κυτούσανε σὰ μάτια τυφλοῦ. Τὰ ὑπόστεγα τῆς σταφίδας, οἱ τσιβιέρες, τὸ μελισσαριὸ μὲ τὴς ρημαγμένες κυφέλες, τὰ γκρεμισμένα κοτέτσια κι' οἱ ἀδειανοὶ ἀπ' τὰ ζωντανά τους σταῦλοι δίναν τὴν εἰκόνα τῆς ἐρήμωσης. Τὸ μεγάλο σπιτικό μὲ τὴς μισοκαμένες του πλευρές στέκονταν ὀρθὸ σὰν τὸν πληγωμένο πολεμιστὴ στὴ στερνὴ του ἐξόρμηση.

Ἀπόμειναν μονάχα τὰ παιδιὰ. Καὶ τὰ παιδιὰ δίνουν τὴ ζωή.

—Ἐγὼ τώρα εἶμαι ἡ δασκάλα. Καὶ σεῖς, προσοχή!... Μίλησε ἡ πιδὸ μεγάλη ποὺ τὴ φωνάζανε Βακώ. Μ' ἓνα τίναγμα τοῦ κεφαλιοῦ τῆς σαλέψανε ζερβά, δεξιά οἱ ἐβένινες μπούκλες τῆς. Χτύπησε μὲ μιὰ βέργα ἀπὸ ἐλῆνά πάνω σ' ἓνα πάγκο κι' ἔβγαλε τὰ παιδιὰ νὰ καθίσουνε ἀράδα ἀράδα.

—Τώρα εἶμαι ἡ δασκάλα καὶ σεῖς οἱ μαθητές... Τὰ χέρια ἔτσι... σταυρωμένα... Μπράβο. Τὰ δάχτυλα νὰ μπλέξουν... Ἔτσι. Ὅποιος κάνει ἀταξίες θὰ τιμωρηθεῖ... ὅποιος...

—Κάνε γρήγορα, ξεφώνητε ὁ Στρεμάτης. Ἦταν ὁ μικρότερος κατὰ σειρά ἀπὸ τὴν «δασκάλα». Τὸν φωνάζαν καὶ Τσικιλίνο γιατί, λέει, ἔτσι ἔλεγε τὴν καρδερίνα ἀπὸ μικρός. Ἐκείνη τόνε κοίταξε μὲ μιὰ κωμικὴ αὐστηρότητα.

—Γιὰ πές μου ἐσύ μαθητή, γιατί μίλησες;

—Μίλησα; Ἔτσι. Γιατί μοῦ ἀρέσει. Θέλω νὰ κάνεις γρήγορα γιὰ νὰ ῥθθαι κι' ἡ σειρά μου. Θέλω κι' ἐγὼ νὰ γίνω δάσκαλος. Νὰ πάρω τὴν βέργα.

—Ἐσύ πρῶτον καὶ κύριον δὲν μπορεῖ νὰ γίνεις δάσκαλος. Καὶ δεῦτερον καὶ κύριον εἶσαι κοντοπιθάρος καὶ ζερβοχέρης... Γιὰ νὰ ὑπογραμμῇς τὰ θυμωμένα λόγια τῆς χτύπησε ξανά τὴ βέργα τῆς στὸν πάγκο. Ὁ ἄλλος ἀντιμίλησε:

—Ἀμ πῶς; Μονάχα ἐσύ θὰ εἶσαι δασκάλα; Καὶ τί εἶσαι σύ; Βασίληας; Ἄν θέλουμε σ' ἔχουμε δασκάλα... Στὸ χέρι μας εἶναι...

—Κανέναν δὲν μπορεῖ νὰ γίνῃ δασκάλα κυριέ μου... τ' ἀκοῦς;—μί-

λησε εκείνη — ξέρεις γράμματα ; Όχι. Ποιος γράφει τὰ γράμματα στὴ φυλακή ; Ἐσύ ; Μάθε πρώτα τὰ ἄλφα καὶ τὰ λέμε... Καὶ στὸ θεῖο Δημητρώ καὶ στὴ θεῖα τῇ Βαγγελῇ καὶ στὸ μπαμπά σου καὶ σ' ὅλες τίς φυλακές ἐγὼ τὰ γράφω. Ρώτησε καὶ τὴ γιὰγιά. Λοιπὸν ;

— Λοιπὸν ξελοιπὸν... ἐγὼ ὕστερα ἀπὸ σένα. Τί διάλογο. Κάθε μέρα μὰς καμαρώνεις γιὰ δασκάλια. Θέλω κι' ἐγὼ τὴ βέργα...

Τὰ μάτια τοῦ Τσιικλίνου παίζανε ἀδιάκοπα, ἀπ' τὴ βέργα ποὺ κρατοῦσε ἡ ξαδέρφη του, στὸ πρόσωπό της. Καὶ μέσα του ἔκανε τὰ σχέδιά του : « Ἐγὼ ! καὶ δὲ θὰ πέσει στὰ χέρια μου αὐτὴ ἡ βέργα... θὰ σοῦ δείξω σένα τί θὰ πεῖ δασκάλα... »

Μίλησε κι' ἡ Λεμονίτσα. Ξανθὸς μποῦκλες μὲ μιὰ γαλάζια κορδέλλα. Δόντια ἀραιὰ καὶ μικροῦτσικα σὰν ρύζι. Σήκωσε τὸ χέρι...

— Ἐγὼ λέω κυρὰ δασκάλα νὰ παίξουμε τὸ λύκο καὶ τ' ἀρνί. Νὰ γίνω λύκος... Θέλεις ;

Τ' ἄλλα παιδιὰ ξεθαρεύτηκαν. Μιλοῦσανε ἔλα μαζί.

— Τὸ τόπι... τὸ τόπι...

— Όχι. Δὲν περνᾷς κυρὰ Μαρίτ...

— Ἐγὼ λέγω τὸν πόλεμο... Νὰ γίνω στρατιώτης...

— Νὰ μὴ γίνεις τίποτα... τίποτα, ξεφώνισε ἡ δασκάλα. Θέλω ἡσυχία ! Σιωπή ! Ἡ βέργα ξαναχτύπησε στὸν πάγκο δυνατὰ. Ἡ « δασκάλα » κύταξε αὐστηρῇ ἓνα ἓνα τὰ παιδιὰ. Τὰ μάτια της τέλος κἄνιν ἓνα κύκλο σὰν τὰ μάτια τῆς κουκουδάγιας μέσα στὶς κόγχες τους.

Ποῦ τᾶδατε σεῖς αὐτὰ ἔ ; Σχολεῖο εἶναι αὐτό ; Ἄλλος θέλει νὰ γίνεῖ λύκος κι' ἄλλος στρατιώτης... Ὠρίστε μας ! Λοιπὸν εἶμαι ἡ δασκάλα καὶ σὲς ρωτῶ. Κι' ὅποιος ξέρει ὅς σηκώνει τὸ χέρι του...

Τὰ παιδιὰ κἄνιν ἡσυχία τώρα. Ἐκείνη σήκωσε τὸ κεφάλι της ψηλά, κατάλαβε πὼς ἀπὸ κείνη τὴν ἐρώτηση θὰ ἐξαρτηθεῖ τὸ κύρος της, ἡ καθιερωσὴ της.

— Λοιπὸν προσοχή... Ποιὸς εἶναι ὁ ἥρωας Κολοκοτρώνης ;

Τὰ ποῖο μικρὰ ἀνοίξανε τὰ μάτια τους μὲ θαυμασμό. Τὰ ποῖο μεγάλα σηκῶσαν τὰ χέρια. Μὰ σὲ λίγο, μικρὰ μεγάλα ξεθάρρεψαν ἓνα ἓνα.

— Ἐγὼ δασκάλα...

Οἱ φωνὲς τους πέσανε ὅλες μαζί. Τὰ χέρια τους τεντώνονταν ὡς τὴ μύτη της. Τοὺς κύταξε ὅλους μὲ τὴν ἀράδα. Ὑστερα θάλεξε τὸ πιὸ μικρό. Ἦταν ὁ Λαζαρίκος. Ἐνα μεγάλο κεφάλι κουρεμένο μὲ μιὰ κατσοῦλα φουντωτὴ στὴν κούτρα. Μὲ μιὰ πάννη τιράντα ποὺ συγκρατοῦσε περασμένη ἀπ' τὸν ὦμο τὸ θρακί του. Μεγάλα αὐτιά. Μάτια γιομάτα ἀπορίες.

— Πές μας ἐσύ μαθητὴ. Ποιὸς εἶναι ὁ ἥρωας Κολοκοτρώνης ; Ἐκεῖνο σηκώθηκε. Κύταξε ἐλόγυρά του, κάπως φοδισμένο, παραξενεμένο κι' ὕστερα ξεφώνισε :

— Εἶναι ὁ μεγάλος ἀντάρτης ποὺ σκότωσε τὸν Γερμανό...

Τὰ παιδιὰ κἄνιν μεγάλο σαματὶ. Γελοῦσαν, ξεφωνίζανε καὶ σηκῶνανε τὰ χέρια τους. Ἄλλα σηκώθηκαν ἀπὸ τὸ πάγκο καὶ περνοῦσαν κι' ὅλο τσιρίζανε :

— Δασκάλα, δασκάλα...

Ὁ Λαζαρίκος ξαφνιασμένος κύταξε ἐλόγυρά του. Τὰ μάτια του πήραν σιγὰ σιγὰ νὰ συνεπιάζουν. Μέσα στὸ μυαλούδάκι του κλωθεγυρνοῦσε ἡ

σκέψη: «Δὲν τάπα καλά. Δὲν τάπα καλά. Πάει χάθηκα! Δὲν τάπα καθόλου καλά».

Ἡ δασκάλα ξαναχτύπησε τὴ βέργα.

—Σιωπή! Σιωπή! Τὰ χέρια ὅμως εἶχαν ξεσταυρωθεῖ καὶ δουλεύανε. Ὁ Τσιικιλίνος τραβοῦσε μιὰ μιὰ τὶς τρίχες ἀπὸ τὶς ξανθὲς μποῦκλες τῆς Λεμονίτσας. Ἐκείνη ἄφηνε καὶ δυνατὲς τσιριδοῦλες. Ὁ Δημήτρης ἕνας σωστός ἀγριόγατος καμιά ἑξεφτά χρονῶν, μὲ καὶ μάτια γκρίζα ποὺ γελοῦσαν ἀκατάπαυτα καὶ ποὺ τὸν φωνάζανε ὁ Μπαταριάς, σκυμμένος πίσω ἀπ' τῆλλα τὰ παιδιὰ πετοῦσε λούπινα στὸ κεφάλι τοῦ Τσιικιλίνου.

—Σιωπή! Ξεφώνισε «ἡ δασκάλα». Ξανάρχισε ἡ τρικυμία νὰ κοπάζει. Ὁ Λαζαρίκος ὀρθίος περίμενε σὰν τὸν ἐνοχο τὴν καταδίκη του. Ἡ «δασκάλα» τὸν κύταξε στὰ μάτια μὲ γλύκα, μὲ συμπάθεια. Ἦτανε τὸ μικρό της τ' ἀδερφάκι.

—Πές μας τώρα, μαθητή, πές μας μαθητή, καὶ ποῦ βρίσκεται ὁ ἥρωας Κολοκοτρώνης; Μὴ φοδᾶσαι... πές μας...

Ἐκεῖνος ἔβλεπε τ' αὐτὶ τοῦ. Κύταξε τοὺς ἄλλους μὲ κάποιον δέος. Τί θὰ ποῦνε; Θὰ γελάσουν πάλι; Ἡ Γαρουφαλιά ποὺ καθόντανε στὸ πλάι του καὶ γελοῦσε σ' ὅλο τοῦτο τὸ διάστημα, σκαλίζοντας τὴ μύτη της, ἔσκυψε καὶ τοῦ σφύριξε στ' αὐτὶ:

—Στὸ βιβλίο... Μέσα στὸ μεγάλο τὸ βιβλίο τοῦ μπαμπᾶ εἶναι... Ἐκεῖνος τὴν κύταξε. Δὲν τὴ λογάριε. Ἐξίνε τ' αὐτὶ τοῦ στοχαστικὰ καὶ ξεφώνισε.

—Δὲν εἶναι στὸ βιβλίο. Ὁχι. Στὸ βιβλίο εἶναι ζουγραφιές. Ὁ Κολοκοτρώνης εἶναι στὴ φυλακὴ. Τὸν πήρανε στὴ φυλακὴ μὲ τὸν μπαμπᾶ μου...

Τὰ παιδιὰ ξεσπάσανε πάλι. Μιλοῦσαν ὅλα μαζί. Ξεφωνίζανε

—Ὁχι... Ὁχι...

Ὁ Λαζαρίκος τοὺς κυτοῦσε κι' ὅλο καὶ θούρκωνε. Τὰ χεῖλη του κάποια στιγμὴ συσπάστηκαν. Ἀρχίσανε τὰ μάτια του νὰ συνεφιάζουν. Κι' ἕνα κλάμα, ἕνας λυγμός ὅλο παράπονο ξέσπασε ἀπὸ τὴν παιδικὴ καρδοῦλα.

Γιατί γελάτε; Ἐ; Δὲν τὸν εἶδα ἐγὼ τὸν μπαμπᾶ μου; Ἀφοῦ τὸν εἶδα σᾶς λέγω, ποὺ τὸν δέσανε, τὰ χέρια του ἦταν πίσω μὲ τὶς ἀλυσίδες.

Κι' ὕστερα φέρανε καὶ τὸν Κολοκοτρώνη. Ψηλὸς σὰν τὸ βουνό. Μεγάλος ἴσαμε τὸν οὐρανό. Καὶ οἱ ἀλυσίδες του χτυποῦσαν γκλάν, γκλάν.

Γιατί γελάτε; Τῶπε καὶ στὴ μαμά μου ὁ μπαμπᾶς: «Μὴν κλαῖς ἐσύ... Στὴ φυλακὴ βάλανε καὶ τὸν Κολοκοτρώνη». Ἀέει ποτὲ ψέμματα ὁ μπαμπᾶς;

Τὸ παιδί ἔκλαιγε μὲ ἀναφυλλητά. Τ' ἄλλα σωπάσανε. Ἡ Βακὼ πλησίασε τ' ἀδερφάκι της. Τὸ χαίδεψε:

—Μὴν κλαῖς... ὁ Κολοκοτρώνης δὲν ἔκλαιγε...

—Αὐτοὶ μὲ κάνανε νὰ κλαίγω. Μίλησε καὶ σκούπιτε μὲ τὸ μανίκι του τὰ μάτια καὶ τὴ μύτη του.

—Ἐσὺ φταῖς... Ναί— μπήκε στὴ μέση πάλι ὁ Τσιικιλίνος—Ἐσὺ ποὺ θέλεις πάντα νὰ εἶσαι ἡ δασκάλα... Γὰ δὲς μιὰ δασκάλα...

Ἐβγαλε τὴ γλῶσσα του. Ἀπλώσε ἐκείνη νὰ τὸν πιάσει μὰ τῆς ἔφυγε σὰν αἴλουρος. Τότε τὰ παιδιὰ παρατήσαν τὴν κληματαριὰ καὶ δάλ-

θήκαν νά τρέχουν. Ξεφώνιζαν ανάμεσα στά καψαλισμένα κλήματα. Τρυπώνανε καί κυνηγιούνταν πέρα στο λιοτριβίό, ανάμεσα ἀπό τίς γκρεμισμένες στέγες καί τοὺς σωριασμένους τοίχους. Ἀναστατώναν τὸν κόσμο.

—Ἄλτ! Παραδοθῆτε! Ἄλτ! καί πυροβόλῳ... Ὁ Μπαταριάς εἶχε πιά πετύχει τ' ἀγαπημένο του παιχνίδι. Ἐνα στυλιάρáκι ἀπὸ ἐλῆά ἦταν τὸ ἔπλο. Ἐάπλωνε χάμου καί σημάδευε. Ξανασηκώνονταν καί λάκας σὰν ἀγρίμι μέσα στὴ λαγκαδιά.

—Τίς εἶ; λέγε καί στὴν ἀναψα. Ὁ Τσικιλίνος ἔχει πιάσει τὸ μετερίζι του πίσω ἀπὸ ἓνα καδὶ γεμάτο βροχονέρια...

Κι' ἔλα τὰ παιδιὰ, ἔλα ἐκεῖνα τὰ κουτσούβελα ρίχτηκαν σ' ἓνα μα- νιασμένο πόλεμο τρεχάλας καί παιχνιδιοῦ μὲ μιὰ ἄψα. μ' ἓναν πυρετό, μ' ἓνα λαχάνιασμα ποὺ δὲν ἔχει τελειωμό...

Τί κάνεις ἐσὺ εἰ; —ἀκούστηκε ἀνάμεσα στοὺς σάλαχοις ἡ φωνὴ τῆς Βα- κῶς—Γιατί τὸν χτυπᾷς; Τὸν ἐπιασες αἰχμαλώτο; Μὲ γειά σου. Μὰ δὲν χτυποῦν τοὺς αἰχμαλώτους... Κατάλαβες;

Ὁ ἄλλος ὁ «αἰχμαλώτος» πειραγμένος ἔμπηξε τὰ κλάμματα, ὅχι τό- σο γιατί ἀπὸ τὴ μύτη του ἄρχισε νὰ κυλάει μιὰ κλωττίτσα θυσιναῖα τὸ αἷμα καί νὰ τὸν λερώνει τ' ἄσπρο του πουκαμισάκι, μὰ... γιατί, νὰ αἰχμα- λώτος σοὺ λέει.. βαρὺ πράμμα.. Τὰ παιδιὰ μαζεύτηκαν γύρω στὸν πληγω- μένο. Τὸ καθένα ἔλεγε καί τὰ δικὰ του.

—Ἡ γιαγιά εἶπε νὰ μὴν κάνουμε πόλεμο... μίλησε ἓνα ἀπὸ τὰ παιδιὰ.

—Ἡ γιαγιά εἶπε μὰ τὰ παιδιὰ δὲν τὴν ἀκοῦνε...—ἀκούστηκε ἀπ' τὴ μεγάλη πόρτα τοῦ σπιτιοῦ μιὰ αὐστηρὴ μὰ γεμάτη συμπάθεια φωνή.

Στὴν κορνίζα τῆς πόρτας πρόσβαλλε ἡ γιαγιά. Ἦταν μιὰ ψηλὴ, γε- ροδεμένη γυναῖκα. Λευκὰ μὰ φροντισμένα μαλλιά. Μὲ κάποιους ελαφροὺς κυματισμοὺς ἀπ' τὴν παλὴν γάρη ποὺ ἄφησε τὸ πέρασμά της.

Προχώρησε πρὸς τὰ παιδιὰ. Τὰ χάιδεψε, τοὺς χαμογέλασε.

—Ἐλᾶτε... Ἐλα σὺ ποὺ κλαῖς... Μὴ δὰ κάνεις ἔτσι. Τί ἀντρας εἶσαι;—Τόγε φίλησε—Κλαῖνε τὰ παλληκάρια; Καυμένε!

Τὸν ἔφερε στὸ σπῆτι καί τοῦπλυνε μὲ νερὸ τὸ ματωμένο πρόσωπο. Σήκωσε τὸ κεφάλι του ψηλά.

—Ἔτσι, ἔτσι νὰ μὴν τρέχει τὸ αἷμα. Δὲν πρέπει νὰ παίζετε τέτοια παιχνίδια σεῖς. Νὰ ἂν τὸ μάθει ὁ μπαμπᾶς σου στὴ φυλακὴ θὰ πικραθεῖ...

—Κι' ὁ δικός μου ὁ μπαμπᾶς; Μίλησε ὁ Λαζαρίκος.

—Ὁ δικός σου ὁ μπαμπᾶς δὲν θὰ πικραθεῖ. Ἐσὺ δὲ ματώνεις τὴ μύτη σου. Εἶπε ἡ γιαγιά κι' ἓνα ἀλαφρὸ χαμόγελο χάραξε στὰ χεῖλη της.

—Μὰ δὲν θὰ πικραθεῖ βέβαια. Τὸ ξέρω ἐγώ. Γιατί εἶναι καὶ ὁ Κο- λοκοτρώνης μαζί του. Τοῦ κρατᾷ συντροφιά. Τραγουδοῦνε μαζί.

—Παῖδες Κολοκοτρώνης; Ἐαφνιάστηκε ἡ γιαγιά καί τὸ χαμόγελό της ἔσκαψε στὰ χεῖλη της καθάρᾳ καί φώτισε τὸ πρόσωπό της.

—Ἐκεῖνος... ὁ ἀντάρτης ποὺ σκότωσε τὸν Γερμανό... Τὸν εἶδα μὲ τὸν μπαμπᾶ μου... Αὐτοὶ δὲν τὸ πιστεύουν καί γελοῦν.

Εἶναι ψηλὸς ὡς τὸν οὐρανό. Δὲν εἶναι γιαγιά;

Γέλασε καί δάκρυσε μαζί τὸ πικραμένο πρόσωπό της. Αὐτὰ εἶναι τὰ παιδιὰ. Ἐρχονται ὥρες ποὺ ξεχνᾷς μαζί τους ἔλα τὰ φαρμάκια. Ἐνα λογάκι ἀπὸ τὰ δεκατρία ἐκεῖνα στόματα, μιὰ γκριμάτσα, ἓνα σκίρ- τημα ξαναζωντανεύει ὅλους ἐκείνους ποὺ φύγανε ἀπὸ τὸ πολύβου ἐκεῖνο.



σπιτικό. Νά τὸ γέλοιο ἐκείνης τῆς Βακῶς ὅμοιο κι' ἀπαράλλαχτο τῆς μακαριτίσσης. Ὡρες ὥρες ξεχωρίζει νότες ξεκάθαρες τῆς κόρης της μέσα στὰ γελάνια καὶ στὰ λόγια τοῦ παιδιοῦ καὶ τότε νοιώθει ἓνα δάγκωμα στὴν καρδιά. Ἐκείνη ἢ περπατησιὰ τοῦ Ἰσικιλίνου δὲν ξεχωρίζει καθόλου ἀπ' τὸ λεβέντικο περπάτημα τοῦ γιουῦ της. Ξαναζοῦν μέσα σὲ τοῦτο τὸ παιδομάνι ὅλες οἱ μορφές τοῦ σπιτιοῦ ποὺ χάθηκαν γιὰ πάντα μέσα στὰ σίδερα.

—Τόσα παιδάκια Θεέ μου!.. Τόσα παιδάκια χωρὶς μάνες.

Ἐμεινε ἐκεῖ πέρα νὰ βλέπει τὰ παιδιὰ καὶ νὰ συλλογιέται τὰ περασμένα. Ἐκεῖνα ξαναρίχτηκαν στὸ παιγνίδι. Κελαῖδοῦνε σὰν πουλιά! Ἡ ζωὴ δὲν σταματᾷ τὴν ἀκατάσχετη πορεία της. Τὰ παιδιὰ δὲν ξέρουν τίποτα. Βλέπουν τούτη τὴν εὐεργετικὴ θεότητα ποὺ λέγεται γιὰ γιὰ.

Εἶναι ἡ ρίζα τοῦ δένδρου ποὺ τὸ χτύπησαν οἱ κεραυνοί. Τὸ δένδρο δὲν πέθανε. Πέσανε μονάχα οἱ κλώνοι του. Λύγισε καὶ καψαλιάστηκε ὁ κορμός του. Ὡστόσο γύρω στὴ ρίζα τότε ξεπετάχτηκαν καινούριες φύτρες. Κοχλάζουν μέσα τους οἱ χυμοί. Ἡ ζωὴ τους σπαρτάρει.

—Νὰ ματάγινε ξανὰ τέτοιο πράμμα.. συλλογιέται. Τόσα παιδάκια. Ἐκεῖνα σμίξανε στὸ στρόβιλο τοῦ παιχνιδιοῦ. Χορεύουν χειροπιασμένα κύκλο. Ξαναμμένα. Ἀκούραστα. Κι' οἱ φωνές τους δίνουν ζωὴ στὰ τριγυρινὰ ρημάδια. Μαζὺ κι' ὁ Λαζαρίκος. Πέφτει σηκώνεται, ξαναπέφτει. Στὸ κουρασμένο του κεφαλάκι χοροπηδαίει ἡ κατσουλίκα τῶν μαλλιών. Κόπηκε ἡ τιράντα του καὶ κρέμεται πίσω του σὰν οὐρά. Ξεφωνίζει καὶ οἱ φλεβίτσες τοῦ λαιμοῦ του τεντώνονται νὰ σπάσουν.

Φράγκο λελέγκο  
Χτύπα τὴν καρπάνα  
νὰ μαζευτοῦν οἱ Φράγγοι

Μαζὺ του κι' ἡ σοβαρὴ δασκάλα ἡ Βακῶ. Μόνο ποὺ ἔρχονται κάτι στιγμὲς ποὺ ξεμοναχιάζεται καὶ κλαίει—Ἐμένα δὲν θάρθει πιά ὁ μπαμπάς μου. Ἐγὼ πιά δὲν ἔχω μαμά...

Τότε δὲν μιλεῖ πιά ἢ γιὰ γιὰ. Μονάχα σφίγγει ἐκεῖνο τὸ κεφαλάκι στὸ στήθος της ἀμίλητη καὶ κυτᾷ πέρα μακριά!..

Στὸν τόπο τούτο, τὸ δειλινὸ εἶναι ἓνα πανηγύρι ἀπὸ χρώματα. Γεμίζει ὁ οὐρανὸς ἀπὸ ζουμπούλια καὶ γαρούφαλα. Τ' ἀσημένια φύλλα τῆς ἐλῆας ἀναριγοῦν μὲ τ' ἀλαφρὸ δειλινὸ μπάλσαμο ποὺ στέλνει ὁ Ταύγετος. Ὁ κατακαυμένος ὁ Μωρηᾶς! Τέτοιες ὥρες κᾶθεται καὶ συλλογιέται σὰν ἄνθρωπος. Πόσες φορές δόγγησε καὶ πόνεσε! Πόσοι βραχνάδες δὲν τονε πατήσαν στὸ λαιμό... Πόσες φορές δὲν ἀγκομάχησε τὸ μαλλιαρό του ἀντρεωμένο στήθος. Κι' ὕστερα πάλι ξαναζεῖ. Τὸ χῶμα του ρουφάει τὸ αἷμα τ' ἀκριδὸ ποὺ χύθηκε. Τὸ κάνει ζουμερὸ γλυκὸ σταφύλι. Λαγώνεις τὴν τραγανὴ μελένια ρόγα του καὶ σπάει ἀνάμεσα στὰ δόντια σου μοσχάτη, σαρκώδεια, ὄλο χυμό. Καὶ τὸ δάκρυ ποὺ κύλησε ποτάμι τὸ πίνει ἢ αὐλακιά. Ποτίζει τὰ σπλάχνα τῆς ἀφράτης γῆς. γίνετα πορτοκάλι ὄλο δροσιὰ γιὰ τὰ φρυγμένα χεῖλη. Ξαρωστικὸ ὄλο μέλι καὶ ἄρωμα...

Πέρα μακριὰ κυτᾷ καὶ ταξιδεύει ὁ νοῦς τῆς γιὰ γιὰ. Καὶ πάει στὰ χρόνια τὰ παλὰ τ' ἀλλοτινὰ. Κάποτε ποῦρθε νύφη σὲ τοῦτο δὴ τὸν τόπο. Τότε ποὺ ροβολοῦσαν οἱ πανωχωρίτες νὰ τὴν καμαρώσουν. Τότε ποὺ σκαπετούσαν οἱ παραθαλασσίτες νὰ τὴ δοῦν. Μερόνυχτα βαροῦσαν τὰ

βιολιά και τὰ κλαρίνα. Νύφη, στὸ Παπαλεθέντικο ἦταν μιὰ ὑπόθεσις μὲ σημασία κεῖνο τὸν καιρὸ. Ἐκεῖνος ἦταν ἓνας δράκος στὴ δουλειά. Ἀντασκάλευε ὁ μακαρίτης τὴ γῆς σὰν γίγαντας. Καὶ σὰν στρωνόντανε στὸ γλέντι ἀχολογοῦσε ὁ τόπος. Ὑστερα, ἦρθαν τὰ παιδιὰ. Πειὸ ὕστερα οἱ νύφες κι' οἱ γαμπροί. Τὸ χτήμα ἐκεῖνο χωρὶς ν' ἀπλώνει σ' ἑκταστὴ κέρδιζε σὲ πλοῦτο. Ἀνθίξε τὸ ξερόκλαδο στὸ ἄγγιγμα ἐκείνων τῶν ἀνθρώπων. Πρατίνισε καὶ φούντωσε ὁ τόπος. Σκάδανε μὲ τὸ γέλιο. Κλαδεύανε μὲ τὸ τραγοῦδι. Τρυγοῦσαν μὲ τὸν ἔρωτα. Διαφέντενε ἡ ἀγάπη. Τώρα πιά ἔφυγε ἐκεῖνος ὁ καιρὸς. Πέρασε ἀπ' τὸ χτήμα ἡ παγωνιά.

Νὰ τ' ἀμπέλι ποὺ κατηφορίζει τώρα ἀπ' τὸν ὄχλο. Κούτσουρα κατακαυμένα. Κούρβουλο γιὰ κούρβουλο δὲν ἔμεινε. Δὲ σημαδεύει φυλλαράκι. Δὲ ζυγώνει πουλί. Ἡ σταφίδα στὸ ἴσιωμα πνίχτηκε στὰ θάτα. Δὲν ἔμεινε χέρι νὰ χαϊδέψει τὸ χῶμα της. Τράχυνε ἐκεῖνο. Χέρσωσε. Φυτρῶσαν ἀγκαθιὲς καὶ τριβόλια. Ἐκεῖνοι ποὺ κάναν τ' ἀξινάρια νὰ σφυρίζουν πάνω ἀπ' τὰ κεφάλια τους, κυτᾶνε μέσα ἀπ' τὰ σίδερα τὰ σταυρωτὰ τῆς φυλακῆς. Κι' ἄλλοι φύγανε. Καὶ οἱ φυλακισμένοι δὲν ἔχουν ἄλλο τι νὰ κάνουν. Φιλάχνουνε φειδάκια κομπολόγια ἀπὸ χρωματιστὲς χάντρες. Συλλογιοῦνται κάτι παιδάκια π' ἀπομείναν σὰν τίς καλαμιὲς στὸν κάμπο. Γράφουν γράμματα λυπητερά. Νὰ καὶ τὸ λιτριδιό. Βεράνι τῶκανε ἡ φωτιά. Χάσκουνε μαῦρα τὰ πορτοπαράθυρά του. Μέσα φωληάσαν κουκουβάγιες. Κι' οἱ ἀποθήκες καὶ τὰ ὑπόστεγα κι' οἱ σταῦλοι κι' οἱ κυψέλες... Ἴτιποτα ὀρθὸ κι' ἀνέγγιχτο ἀπ' τὴν καταστροφή...

Τὰ χεῖλια τῆς Παπαλεθέντενας σφίγγουν ὀργισμένα τίς ὥρες ποῦναι μακρὰ ἀπ' τὰ παιδιὰ. Ἐκεῖνα τὴν γλυκαίνουν, τοῦτα τὰ ρημαδιὰ τὴν ἀγριεύουν.

—Ἄντρες μωρὲ εἶναι εὐτοῦνοι; Ἄντρες; Νὰ ρίχνουν δέντρα μὲ τίς μπαλταδιές; Νὰ μπουρλουτιάζουν τὰ χτίσματα; Νὰ πιλατεύουν γυναῖκες; Νὰ ὀρφανεύουν μωρά; Ἄντρες εἶναι εὐτοῦνοι, γιὰ μαῖμοῦδες; Θερία ποὺ τὰ ξέρασε ἡ Γερμανία τους καὶ ἡ μαύρη κόλαση...

Σὰ νᾶναι τώρα, περνοῦν ἀπ' τὰ μάτια της σκηνὲς γεμάτες λαχταρήσιμα. Στιγμὲς ποὺ χάραζαν μὲς τὴ ψυχὴ της βαθειὰ καὶ ἀκατάλυτα τ' ἀχνάρια τους.

—Μάννα!

—Γιέ μου!

Ἐκεῖνος πάνω στ' ἄλογό του. Στιγμὲς κι' ὥραιος σὰν τὸν "Ἀη Γιῶργη". Τριπλὲς σειρὲς τὰ φυσεκλίκια. Τ' αὐτόματο κρεμασμένο ἀπὸ τὸ λαίμῳ ἔπεφτε στὴν ἀγκαλιά του σὰ γεράκι τοῦ κυνηγιῶ ἄγριο, ἀδυσώπητο. Ἐνα πλατὺ γέλιο φώτιζε τὸ μελαψό του πρόσωπο. Τὰ μάτια του, θάλασσες ἀνταριασμένες, ἡμερώσανε στ' ἀντίκρουμά της. Κρατοῦσε μὲ τὸν χέρι του τὰ χαλινὰ τοῦ ἀλόγου του. Μὲ τ' ἄλλο ἔκλυε ἀπ' τ' ἄλογό του ἀγκάλιασε τὸ κεφάλι της καὶ τὴ φιλοῦσε. Δὲν τούμεινε ἀκόμα ὁ καιρὸς νὰ ξεπεζέψει... Ναί... κάποτε θὰ ξεκόλαγε ἀπ' τ' ἄλογό του καὶ θάρχονταν γιὰ πάντα. Μὰ τώρα ὄχι. Τώρα ἦταν οἱ Γερμανοί... Δὲ λένανε τίποτα μὲ τὴ μάννα. Βλέπονταν στὰ μάτια. Φιλιόνταν σιωπηλά. Ἴτιποτ' ἄλλο. Τ' ἄλογο χλιμιντροῦσε κι' ἔσκαβε τὴ γῆς μὲ τ' ἀτσαλένια πέταλά του. Ἀφρίζαν τὰ ρουθόνια του, καὶ μὲ τὰ μάτια του ἔτρωγε πέρα μακρὰ τὴ στράτα ἀνυπόμονα. (Ὅλο καὶ τινάζε τὴ μαύρη μεταξένια χαιτή

του και κυτοῦσε τὸν καθαλάρη του σὰ νὰ τοῦ μιλοῦσε: «Πᾶμε καπετάνιο... Πᾶμε στὴ δουλειά μας ἐμεῖς...».

Τρία χρόνια, ἄλογο καὶ καθαλάρης ἀλώνιζαν πέρα δῶθε τὸ Μωρητά. Κένταυρος οἱ δυὸ τους, ἀνθρωπος καὶ ζωντανό. Σκαπετήσανε γιδοστρατες στὰ βουνά. Ροβολήσανε κάμπους καὶ λαγκαδιές. Σφυρίζανε στ' αὐτιά τους βόλια γερμανικά. Ρεκάζανε στὸ διάβα τους τὰ στέν... Πέσανε σὲ φονικά καρτέρια ἀπὸ σπιούνους. Χρειάστηκε νὰ γίνεῖ σίφουνας ἐκεῖνο τ' ἄλογο καὶ νὰ πετάει. Κι' ἦρθαν στιγμὲς ποὺ λαβωμένος καὶ πνιγμένος στὸ αἷμα ἐκεῖνος σφιχτοκλείδωνε τὰ πόδια του πάνω στὴ σέλα στὴν κοιλιὰ τοῦ ἀλόγου καὶ κείνο ἀστραπή τὸν ἔφερνε μακριὰ ἀπ' τὸν κίνδυνο.

—“Ἡσυχά Βορηά... θὰ πάμε—μίλησε στ' ἄλογό του ὁ καθαλάρης. Τώρα εἶναι ἡ Μάννα... Δὲν βλέπεις; Στὰ τρία χρόνια τοῦ βουνοῦ πέρασε δυὸ φορὲς κλεφτὰ καὶ τὴν εἶδε τὴ μάνα του. Τώρα πιά δὲν ἀπόμεινε πολὺ. Τώρα τελειώνει...

—Νὰ μοῦρθεῖς γρήγορα... Τ' ἀκούς; πρόλαβε νὰ τοῦ φωνάξει. Ἐκεῖνος γέλασε.

Γρήγορα... γρήγορα... Χάϊδεψε τὸ Βορηά στὸ μάγουλό του, τὸν χτύπησε μὲ τὴν ἀπαλάμη του στὸ σβέρκο καὶ «Χόπ Βορηά... χόπ!» γιγνήκανε μὴ ἀστραπή ποὺ χάθηκε πάνω στὴ δημοσιά.

Ἐκεῖνη ἀπόμεινε καὶ τήραγε πέρα μακριὰ. Δὲν φαίνονταν πιά τίποτα. Μονάχα ἓνα συνεφάνι κουρνιαχτὸς ποὺ ἔκρυβε μέσα τὴν καρδιά της κι' ὄλο καὶ μάκραινε καὶ μάκραινε.....

.....  
Λίγο πριχοῦ χαράζει ἡ μέρα, τὸ σκοτάδι εἶναι πυκνότερο. Σὰν πρόκειται νὰ κοπᾶσει ἡ τρικυμία, τὰ στερνὰ της κύματα εἶναι τ' ἀγριώτερα καὶ τρῶν τοὺς ναυαγούς. Ἀλλοῖμονο σ' ἐκεῖνον ποὺ θὰ περιφρονῇσαι τίς στερνὲς ἀναλαμπὲς τῆς φωτιᾶς ποὺ τρῶει καὶ σίδερα καὶ χτίσματα κι' ἀνθρώπους...

Ἡ Παπαλεβέντενα στάθηκε ἡ ρίζα τῆς ζωῆς ἐκεῖνο τὸ μαῦρο κι' ἀραχλο ξημέρωμα. Σὰν τὰ μάτια της, ἀντικρύσανε τὸ μανιασμένο ἐκεῖνο ἀσκέρι νᾶρχεται σὰν μὴ ἀγέλη ἀπὸ ἀγρίμα δλοῖσα στὸ σπιτικό της, στάθηκε ὁλόρθη σὰν κολώνα δωρική.

—Συπνήστε! εἶπε βαθεῖα στοὺς σπιτικούς της. Ἐβγαλε ἀπὸ τίς κούνιες τὰ μωρὰ ἀγουροξυπνημένα. Τᾶντυσε. Ἐσπρωξε τοὺς κουρασμένους της γυιούς καὶ τοὺς γαμπρούς. Πρόσταξε τὸν καθένα πῶς καὶ ἀπὸ ποῦ θὰ φύγει καὶ καρτέραγε.

Ἐξω λυσομιανοῦσε ἡ φωτιά. Τὸ λιοτριβὶο λαμπάδιαζε. Χώρια ἀπ' τὴν πυρήνα, φορτώματα σκορπίσανε οἱ γερμανοὶ κι' οἱ ἀνθρωποὶ τους τὰ ἐκρηκτικά. Ἐνα πλήθος ἀνθρωποι ποὺ μιλαγαν ὅλες τίς γλῶσσες ρίχνανε τὰ λιόδεντρα μὲ μπαλταδιές. Χύνανε μπενζίνες στὶς ἀποθήκες. Ἀναποδογύριζαν κυψέλες. Σηματοδύανε τὰ κατσίκια καὶ τὰ πουλερικά ποὺ τρέχανε σὰν παλαβὰ. Ὁλοῦθε γλύφανε οἱ γλῶσσες τῆς φωτιᾶς. Σὰν πῆρε νὰ τριζοβολάει καὶ τὸ σπῖτι ξέκοψε ἀπ' τὸ παραθύρι. Κάτω ρίχνανε τὴν πόρτα μὲ κασμάδες καὶ λιστούς. Οἱ φωνές τους μὲ τοὺς πνιχτοὺς καπνοὺς καὶ τίς φλόγες ἀνέβαιναν ὁλοένα κι' ἀγριώτερες.

Γύρισε ὅλες τίς κάμαρες. Ἐδωξε ἀπ' τὸ ὑπόγειο καὶ ἀπὸ τὰ πορτάνια τίς γυναῖκες ποὺ ἀπομείναν σαστισμένες κι' ὕστερα κατέβηκε μ' ἀργὲς κι' ἐπίσημες κινήσεις τὴ σκάλα. Πέρασε τὴν κεντρικὴ πόρτα τοῦ

σπιτιού. Έριξε δλόγγυρα μιὰ ματιά. Εκείνοι ούρλιαζαν. Ξαφνικά κάτω σαν φειδι δάγκωσε τὰ σπλάχνα της. Τὸ μάτι της ἔπεσε σὲ μιὰ σύναξη ἀνθρώπων κάτω ἀπ' τὸν Πλάτανο. Ἀνάμεσα στὰ πρόσωπα, στίς στολές, στίς φωνές, στίς φλόγες στὸ σάλαγο ἔφτασε στ' αὐτιά της μιὰ ἀπλή νότα μιᾶς ἀντρικῆς τραγουδιστῆς φωνῆς. Κάπως τρικλίσανε τὰ πόδια της. Μιὰ θολοῦρα σκέπασε τὰ μάτια της. Ἐκαίνη τὴ φωνή! Ἄ ἐκαίνη τὴ φωνή! Κάποτε τῆς φαίνεται πὼς τὴν ἄκουσε νὰ τραγουδάει μέσα στὰ σπλάχνα της. Στεγνώσανε τὰ χεῖλη της. Ἀνοιξε διάπλατα τὰ μάτια της καὶ κυτοῦσε. Ἐνας στρατιώτης ἀνέβηκε στὸ δένδρο. Μιὰ σκάλα φέρανε ἀπὸ τὸ λιοτριβί. Ὁ νοῦς της καὶ ἡ καρδιά της κι' ἡ ψυχὴ της κολλήσανε πάνω σ' αὐτὴ τὴ σκάλα... Σὰν τὸ πουλί πού κλέψανε τὸ τέκνο του, φτεροκοπάει ἡ ἔγνοια της γύρω σ' αὐτὴ τὴ σκάλα, σ' αὐτὸ τὸ δέντρο σ' αὐτὸν τὸν στρατιώτη πού εἶναι ἀνεδασμένος ἐκεῖ ψηλά. Ἀπ' τὸν χοντρό του κλῶνο κρέμεται τώρα ἕνα σκονί... Τώρα στεγνώσαν τὰ χεῖλη της, πειά! Ἐχει μιὰ δόψα! μιὰ δόψα! Ἐβάλε τὸ χέρι μπρὸς στὰ μάτια της καὶ δόγγηξε.

—Γιέ μου! πουλί μου!

Σ' αὐτὸν ἐδῶ τὸν τόπο οἱ αὐγούλες εἶναι τόσο εὐγενικά ὥραιες. Κάτι τέτοιες αὐγὲς ὁ ἥλιος παίζει τὸ κρυφτούλι του μὲ κάτι συγνεφάκια πούχουν τὸ χρώμα τοῦ κροκοῦ. Τότε βρίσκει τὴν εὐκαιρίαν κι' ὁ κορυθαλλὸς νὰ μπεῖ στὴ μέση. Δίνει ἕνα σάλτο ἀπὸ τὴ φωλιὰ του. ἀπ' τὸ κλαράκι, ἀπὸ τὴ γλῶση καὶ πετάει. Τὸ πέταμά του εἶναι ὅλο μικρὰ μικρὰ κυκλάκια πρὸς τὸν οὐρανό. Κι' ἔταν πιά χορτάσει πέταμα τραγουδι καὶ παιχνιδι ἀφήνεται νὰ πέφτει σὰ βολίδα ἀπ' τὰ ψηλά. Κάποτε ἔμως σταματᾷ πάνω ἀπ' ἕνα πλάτανο τὸ γκρέμισμά του στὸ κενό. Ἀπλώνει τὰ φτεράκια του φτεροκοπώντας τρομαγμένα. Κι' ὕστερα χώνεται μὲς τὴ φωλιὰ του, στὸ κλαράκι, μὲς τὴ γλῶση.

Ἐνα ἀνθρώπινο κορμὶ ἀνέμιζε ἐκεῖ. Δὲν ἦταν βαρὺ. Κάτι σὰν πούπουλο. Κάτι σὰν πουλί. Ὁ ἥλιος ἔπαψε πιά νὰ παιχνιδίζει μὲ τὰ συγνεφάκια πούχαν τὸ χρώμα τοῦ κροκοῦ. Ἐλαμψε τὸ φῶς τοῦ ἄσπρου γαλατένιου.

—Γιέ μου! πουλί μου!

Σὰν τὴν κουκουβάγια. Ὅλη τὴ μέρα ὥς τὸ δειλινὸ ἔφερνε δόλτες μέσα στὰ χαλάσματα. Περνοῦσε ἀνάμεσα ἀπὸ τοὺς μεθυσμένους στρατιώτες πού βλαστήμαχαν ἀδιόζοντας τὰ θαρέλια ἀπὸ τὴν κῆθα της. Ἐκαψε τὰ πόδια καὶ τὰ ροῦχα της ἀνάμεσα στίς φλόγες. Δάκρυ δὲν ἔχυσε. Ψηλὴ, στητὴ, ἀλύγιστη μὲ τὰ μάτια της στυλωμένα ἐκεῖ. Στὸ δέντρο στὸ σκονί.

Τὸ δειλινὸ πῆγε καὶ στάθηκε μπροστὰ στὸν ἀξιωματικό. Ἡ ἴδια πάντα. Σὰν Νέμεση. Σὰν ὀργή.

—Λάστε μου τὸ παιδί μου! Σήκωσε τὸ χέρι της, κι' ἔδειξε τὸν κρεμασμένο. Οὔτε τὸ χέρι της ἔτρεμα οὔτε ἡ φωνή της. Κάποιος στρατιώτης ἔκανε νὰ κινηθεῖ κατ' ἀπάνω της. Σὰν ἀντίκρυσε ἐκείνη τὴν περὶφανη ματιά της, σταμάτησε. Κάτι μίλησε ὁ ἀξιωματικός. Κινήθηκαν οἱ ἄλλοι. Κάποιος ἀνέβηκε στὴ σκάλα. Κάποιος στὸ δέντρο.

Τὸν πῆρε στὴν ἀγκαλιά της ὅπως τότε... Σὰ νάττανε τὸ δρέφος της τ' ἀληθινό. Ἦτανε σὰν πούπουλο ἐκεῖνο τὸ κορμί. Πίσω σεργότιαν στὸ χῶμα τὸ σκονί σὰ φειδι. Τὰ μάτια της ὅπως περπάταγε κυτοῦσαν μπρὸς δόξια, ἀδάκρυτα. Κάποτε ἔσκυψε καὶ φίλησε τὰ κατσαρὰ μαῦρα δα-

κυτλιδάκια τῶν μαλλίων του. Τῆς φάνηκε πὼς ἦταν ἓνα κοιμισμένο  
 δρέφος. Θυμίστηκε ἓνα τέτοιο δρέφος. Τὰ χεῖλη της σαλέψανε ἐλαφρά.

«Φύσα ἀγεράκι δροσερὸ  
 μέσ' τῶν δεντρῶν τὰ φύλλα  
 πάρε τὰ ρόδια ἀπ' τῆ ροδιά  
 κι' ἀπ' τῆ μηλιά τὰ μῆλα  
 καὶ φέρτα στὸ παιδάκι μου»

Σὰ βρέθηκε δλομόναχῃ, μὲ τὸν κρεμασμένο μέσα στὴν κάμαρῃ τοῦ  
 σπιτιοῦ ποὺ ἀκόμα κάπνιζε μισοσβυσμένο, τότε ξέσπασε σὲ λυγμούς. Ξέ-  
 δωκε ἐκεῖνη ἡ πνιγμένη καρδιά βρέχοντας μὲ δάκρυα καὶ μὲ φιλιὰ τὰ  
 χέρια, τὸ πρόσωπο, τὰ μαλλιά τοῦ παλληκαριοῦ....

Οἱ λευκὲς γύρω ἀπ' τὸ χτήμα καὶ στίς ὄχθες τοῦ ποταμοῦ τραγου-  
 δᾶνε στὸ φύσημα τοῦ βορρᾶ καὶ λένε καὶ λένε τὰ βάσανα τ' ἀνθρώπου.  
 Κι' ὕστερα ἀπαντᾶνε οἱ ἐλῆες μὲ τ' ἀσημένια τοὺς φύλλα. Καὶ κατόπι  
 βογγάει ὁ πλάτανος καὶ μιλάνε οἱ κλώνοι του καὶ τὰ κλαριά του καὶ λένε  
 ἱστορίες καὶ τραγούδια παλῆα καὶ λυπητερά, μακρόσυρτο βούϊσμα τῆς θά-  
 λασσας καὶ τῆς στεριᾶς παθητικὸ, γιὰ τὰ βάσανα τ' ἀνθρώπου. Πῶς στε-  
 रेύουν τὰ δάκρυα. Πῶς σκληραίνουν οἱ καρδιές. Πῶς ἀπλώνεται ἡ ἐρή-  
 μωση. Πῶς πονᾶνε τὰ παιδάκια.

Ὡστόσο τὰ παιδιὰ ξεχνοῦν. Παίζουν. μεγαλώνουν. τρέχουν, ξεφαν-  
 τώνουν. Κι' ὅταν πέσει ὄρνιο στὴ φωλιὰ κι' ὅταν κρῶξει κόρακας στὸ  
 σπιτικὸ κι' ὅταν ἀπλωθοῦν μαῦρα φτερὰ πάνω ἀπ' τὰ κεφάλια τους, τότε  
 κουρνιάζουν στίς πλατιὲς φουστες ἐκεῖνης τῆς γυναίκας. Μαζώνονται καὶ  
 σιγουρεύουν στὴν πλατεῖα τῆς ἀγκαλιάς, στίς μεγάλες τῆς λαγῶνες ποὺ  
 γεννήσαν ἓνα κόσμο ἀπὸ παλληκάρια καὶ γυναῖκες. Κοντὰ τῆς δὲν ὑπάρ-  
 χει φόβος. Στὸν ἴσκιό της μεγαλώνουνε παίζοντας, κλαίγοντας καὶ γελώ-  
 ντας τὰ παιδιὰ....

Τὸ κτήμα ἀπλώνεται ἀπ' τὴν ἀκροθαλασσιὰ ὡς τὰ ριζὰ καὶ καρτε-  
 ράει τὰ χέρια ποὺ θὰ τοῦ δώσουνε ζωὴ. Μὰ κι' ἂν δὲν ὑπάρχουνε τὰ χέ-  
 ρια ὑπάρχουνε μάτια λαίμαργα ποὺ γυρεύουνε τὸ περιδόλι, ποὺ λογαριάζ-  
 ζουνε τίς ζημιὲς τοῦ λιοτριβιοῦ, ποὺ μετροῦν τὰ μεροκάματα ποὺ θὰ χρει-  
 αστοῦν γιὰ νὰ κλαδευτοῦν οἱ ἐλῆες, γιὰ νὰ σκαφεῖ ἡ σταφίδα, γιὰ νὰ  
 φυτευτεῖ τ' ἀμπέλι τὸ καινούργιο στὴ θέση τοῦ παλαιοῦ.

Σὰν πέσει κάπου ἡ ὀργὴ καὶ τὸ θανατικὸ, περίμενε καὶ τὰ κοράκια.  
 Τὸ ὄρνιο ἐπισήμανε τὸ πτώμα. Τῶς καρφῶσει ἀκόμα ἀπὸ παλῆα μὲ τὰ  
 ἀπληστα μάτια του. Τώρα ζυγιάζεται μὲ τίς φτεροῦγες του πάνω ἀπ' τὸ  
 μισοκαμμένο σπιτικὸ. Φέρνει κύκλους ἀργούς, ὑπολογιστικούς, ἀπανωτούς,  
 πάνω ἀπ' τὰ μισογκρεμισμένα ντουδάρια, ἀπ' τίς πεσμένες στέγες, ἀπ'  
 τοὺς στάβλους, τὰ μελίσσια καὶ τὰ περιδόλια. Δὲν ἄρρησε νὰ γίνῃ ἡ προσ-  
 γείωση. Δίπλωσε τίς σκληρὲς φτεροῦγες του μισόκλεισε τὰ μάτια ταπεινά,  
 χριστιανικά, φόρεσε τὴν πιὸ εὐλαδικὴ στολὴ τῆς φιλανθρωπίας καὶ χτύ-  
 πησε τὴν πόρτα.

—Καλησπέρα κυρὰ Παπαλεθέντενα...

—Καλησπέρα ἀφεντικό... Πῶς δὲ ἐγίνε αὐτὸ καὶ μᾶς ἤρθες ;...

—...Γιατί κυρὰ μου ; Δὲν εἴμαστε δὲ Χριστιανοί ; Τί κάνουν τὰ ὄρ-

φανά και καταφρονεμένα; "Αχ ματάκια μου! είπε χαϊδεύοντας δυό από τὰ παιδιά.

Τὰ παιδάκια για ἄλλη μιὰ φορά μαζεύτηκαν γύρω ἀπ' τὴς πλαταιὲς φρούστες τῆς γιογιᾶς. Τὸ παιδί δὲν ἔχει πείρα ἀπ' τοὺς ἀνθρώπους. Δὲν ξέρει τί κρύβεται πίσω ἀπὸ μιὰ μελένια γλῶσσα. Ἔχει ὅμως ἕνα ἔνστικτο ποὺ τρυπάει καμιά φορά καὶ τὴν πιὸ ἀτσαλόφραχτη ὑποκρισία. Νὰ μιὰ μύτη γαμψή, πρασινωπὴ ποὺ ὅπως γέρνει λὲς καὶ θὰ τὴ συμπῆσει. Κάτι τέτοιο... Ἐκεῖνα τᾶσπρα δάχτυλα ἐκείνου τοῦ ἀνθρώπου, ποὺ σὰ μιλοῦσε κάνανε κάτι παράδοξες κινήσεις λὲς καὶ θέλουν νὰ σφίχτοῦνε γύρω στὸ καρδί τοῦ λαιμοῦ σου. Τὸ παιδί παρατηρεῖ. Μιὰ λεπτομέρεια, μιὰ κίνηση, ἕνας λόγος, κάτι ποὺ ἔρχεται σ' ἀντίθεση μὲ τὴν ἀσπιλὴ λευκότητά του, τὸ κάνει νὰ τρομάζει...

— Ἦρθα κυρά μου κι' ἀφήνω τὴ φύλαξή μου στὸ Θεό... Ξέρεις δᾶ, δύσκολα κανεὶς ἀποφασίζει νὰ διαθεῖ τὸ κατῶφλι τοῦ σπιτιοῦ σας... Χρόνια πούναι!...

— Ἀχ! ἀφέντη κι' γιατί ν' ἀποφασίσεις; Τὰ πόδια ποὺ διαθαίνουν τὸ κατῶφλι μου τὰ ὀπλίζει ἢ ἀγάπη... Δύσκολα χρόνια...

— Δύσκολα κυρά μου... Ποὺ τὰ φτιάξαν οἱ ἀνθρώποι δύσκολα... Κι' ἄς τὸ ποῦμε παστρικά, ἁμαρτίαι γονέων παιδεύουσι τέκνα. Ἐριξε μιὰ ματιὰ στὰ παιδιά. Ἐκεῖνα σὰν πουλιὰ ποὺ τοὺς ρίχτηκε γεράκι ζαρῶσαν φοβισμένα γύρω στὴν Παπαλεβέντενα.

— Πῶς νὰ τὸ πῶ, κυρά μου, δὲν τοὺς λυποῦμαι τοὺς ἀρσενικοὺς αὐτοῦ τοῦ σπιτιοῦ κι' ἐκείνους ποὺ ρεῦσουνε στὰ σίδερα καὶ τοὺς ἄλλους πού... Κοντοστάθηκε, κατὰλαβε πῶς πῆρε φόρα ἢ γλῶσσα καὶ θὰ κινδύνευε ἢ ὑπόθεση. Καμιά φορά τὸ φαρμάκι τοῦ φειδιοῦ τρέχει καὶ χωρὶς νᾶναι ἢ ὦρα του.

— Δὲν θέλω δᾶ νὰ πῶ πῶς ἦταν κακοί. Ὁ Θεὸς μάρτυράς μου! Μὰ θέλησαν... Ξέρω κι' ἐγώ; νὰ τὰ βάλουν μ' ἔλο τὸν κόσμο. Θέλησαν νὰ γίνουν βασιλειάδες στὸ Μωρηά... Ὁ Θεὸς τιμωρεῖ τὴν ἀδικία...

Ἐκεῖνη ἀγκάλιασε τὰ κεφαλάκια ποὺ τὴν περιτριγύριζαν. Τάφερε πιὸ σιμὰ της.

— Λέγω ἀφέντη πῶς δὲν εἶναι καλὸ νὰ ζήνουμε πληγῆς ποὺ ἀκόμα δὲν ἔκλεισαν... Οἱ ἀνθρώποι μου— ὦρα τους καλὴ ὥρα, εἶναι—εἶναι ἔλοι τίμοι καὶ διαλεχτοί. Ἀλλὰ τὰ αἶτια...

— Τὰ αἶτια, πάντα τὰ αἶτια. Μάθαμε νὰ κρύβουμε τίς κακίες μας καὶ τίς ἀποκοιτιές μας πίσω ἀπ' τὰ αἶτια. Πῆς κυρά μου πῶς τοὺς ἀπομύρανε ὁ Θεός.. Κι' ἀφήσανε τόσα παιδάκια. Τὰ πουλάκια μου!... Τὰ πουλάκια μου!..

Ἐριξε μιὰ ματιὰ στὰ παιδάκια. Χαμογέλασε κι' ὕστερα πέταξε τὸ μεγάλο του ἀτῶ. — Μὰ ἐγὼ δὲν ἦρθα γιὰ τοὺς γονεὺς... Γιὰ τὰ τέκνα ἦρθα... Τὶ λὲς κυρά Παπαλεβέντενα κάνουμε μιὰ πράξη, ποὺ θ' ἀρέσει στὸ Θεὸ καὶ τοὺς ἀνθρώπους;

Ἦ γιὰ τὰ κατὰλαβε κάτι νὰ τὴν πνίγει στὸ λαιμό. Τὸ αἷμα της καιρὸ εἶχε νὰ κοχλάσει.

— Στους ὀρισμούς σου ἀφέντη.

— Νά, λέω νὰ μοῦ τὸ δώκεις τοῦτο τὸ ρημαδιό. Γιὰ τὰ παιδάκια, γιὰ τ' ἀρφανά. Θὰ βάλω τὸ χέρι μου στὴ καρδιά ἐγώ. Χριστιανοὶ εἴμαστε κυρά μου. Κι' ὕστερα πιά δὲν ἀξίζει τίποτα, τὸ λιοτριβιό. Τὸ σπῖτι, οἱ

σταυλοι, στάχτη και χόβολη... Κι' αν το πέρνω είναι για τα παιδάκια...  
Τα πουλάκια μου!

Σηκώθηκε απ' τη θέση της η Παπαλεβέντενα. Ήξεω, μέσα στη νύχτα  
ο βορηάς μαδοῦσε τις φυλλωσιές των δένδρων και πέραγε σφυρίζον-  
τας κατόπι ανάμεσα απ' τα μαυρισμένα ἔρθάνοιχτα παραθύρια κι' όλες  
τις κάμαρες του ἀπέραντου σπιτιού και ξυπνοῦσε παληές χαρές και ξε-  
φαντώματα, παληές ἀγάπες και μεράκια.

—Φύγε! εἶπε σταθερά, προστακτικά. κυτώντας τον στά μάτια—Φύ-  
γε! Δὲν ἔπρεπε νὰ τὸ διαβείς τοῦτο τὸ κατώφλι σύ... Ἔκανες λάθος. Στά  
μάτια της ξαναζωντάνεψε ὁ κρεμασμένος, τὰ σίδερα τῆς φυλακῆς και  
πίσω απ' ἐκεῖνα, τὰ πρόσωπα πού καρτεροῦν.. πού καρτεροῦν...

Ἐκεῖνος σάστισε. Ἔτας φόβος παράλυσε τὴ γλῶσσα του.

—Φύγε... Ἄ νόμισες πὼς πέθανε αὐτὸ τὸ σπίτι εἶσαι γελασμένος.  
Δὲν τᾶχουμε ἀρπαγμένα ἐμεῖς Δὲν τᾶβραμε.. Τὰ κτίσανε και τὰ δουλέ-  
ψανε ἄντρες μεγάλοι σὰ βουνά. Ἄντρες δυνατοὶ σὰν δράκοι. Ἔχει νὰ δει  
χαρές αὐτὸ τὸ σπίτι ἄνθρωπε μικρόψυχε και ταπεινέ.. Ἔχουν νὰ κλαί-  
δῆσουνε ἀηδόνια ἐδῶ μέσα... Δὲν τὸ καταλαβαίνεις ἐσύ;

Ἡ ματιά της πού ἦταν σκληρὴ ξαφνικὰ χαίδεψε τὰ παιδάκια και  
μαλάκωσε ἡ ψυχὴ της σὰν τὸ κερὶ ἀνάμεσα στὰ δάκτυλα.

—Μὰ δὲν τὰ βλέπεις τοῦτα; Δὲν τὰ κυτᾶς; Δὲν πεθαίνει χριστιανέ  
μου ὁ κόσμος.. Δὲν ξεμπερδεύεται. Δὲν ξεκληρίζεται τὸ Παπαλεβέντικο.  
Αὔριο θὰ πρατινίσουν κλαριά και δέντρα. Θ' ἀνθοβολίσουνε κάμποι. Θὰ  
γελάσουν πικραμένα χεῖλη. Δὲν τελειώνει ἡ ζωὴ.. ἄνθρωπε μὲ τὴ νεκρὴ  
καρδιά...

Σὰν ἔφυγε ἐκεῖνος ὁ ἄνθρωπος ἡ γιαγιά φίλησε τὰ παιδάκια και  
τᾶβαλε νὰ κοιμηθοῦν στὰ κρεβάτάκια τους ἴσουχα ἴσουχα...

*Νῖκος Παπαπετερίλης*

## Π Ρ Ο Λ Ο Γ Ο Σ

Τοῦ RUDCLF FABCY (Σλοβακία)

Ὡ θάλασσα πρωτόφτιαχτη, κάστρο ἀτσάλινο τῆς λευτεριάς  
Στημένο πάνου στοὺς νεκροὺς ποὺ ὁ μαχητὴς σφουγγάει τὸ μέτωπό του  
Τ' ἄγρυπνο τοῦτο μέτωπο, αὐαίσθητο ἀκόμα καὶ σὺν ἥπνο,  
Ὡ θάλασσα ἐλεύτερη κι' εὐτυχισμένη, ὅ κάστρο ἀτράνταχτο  
Ποὺ ρίχνεται ὁ θόλος γιὰ τὰ θεμέλια τοῦ μέλλοντος  
Ὅμοια μὲ στήθια τεντωμένα στὸ πλέριο τοὺς φούσκωμα  
Μὲς στὴν οὐράνια λάμψη τοῦ νοήματος τούτης τῆς λέξης:  
Ἀγαπῶ!

Ὁ ἥλιος σβύνει μὲς στοὺς ἕμνους  
Καὶ πίσω ἀπὸ τὶς φραουλιές.  
Ἡ Ἀρτεμις μ' ὁμόγιομο φεγγάρι  
Τὶς ἄσπρες ἐλαφίνες κυνηγάει.

Ἐγὼ σᾶς γράφω στίχους  
Γιὰ τὴν καινούρια μέρα,  
Ἢ ὁ ἥλιος προβοδίζει  
Πάν' ἀπ' τὶς φραουλιές.

Στοὺς στίχους μου μὲς στὰ χωράφια περπατάω.  
Βγάν' ὅξω τὰ πλεμόνια μου ἀπὸ τὶς σπηλιές τρυς.  
Τῶν γυναικῶν τὰ στήθια μοῦ καῖνε τὰ χέρια,  
Ὁ ἥλιος καίει ἀδιάκοπα  
Κι' ἐδῶ κάποιος μὲ ρώτησε  
Ἄν τ' ἀνθισμένο λειβάδι  
Εἶναι καλὸ γιὰ χορτάρι.

Θέλησα νὰν τ' ἀπαντήσω.  
Μ' ἀπαράτησε τὸ θάρος.  
Θέλησα γιὰ νὰ ρωτήσω  
Γιατὶ γεννηθήκατε  
Δὲν εἶν' ἐδῶ ἄνθρωπος  
Γιὰ νὰ τοῦ μιλήσετε.

Θυμᾶμαι, θυμᾶμαι  
Κεῖν' τῇ πρώτῃ Ἀπρίλη  
ποὺ γιὰ πάντα ὁ πόλεμος μ' ἔκανε  
Νὰ χαθῶ ἀπ' ὅλους τοὺς πόλεμους.

Ἐβλέπαμ' ἀκόμα μακρυνάθε



Ἐτούτη ἢ ἐκείνη τὴν πόλιν,  
Κι' ὁ Δούναβις αἶμα κυλοῦσε  
Μὰ ὁ γαλάζιος Ντὸν τραγουδοῦσε.

Τοῦ κάκου γαύγιζε ὁ Βόταν  
Τοὺς θησαυροὺς τοῦ ἀνθρώπου  
Ἄπ' τὸ βραχνό του κανόνι  
Γνωρίσαμε τὴν εἰρήνην  
Στὸ νικηφόρο αἶώνα μας.

## ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΗΣ ΕΙΡΗΝΗΣ

Τοῦ PIERRE GAMARRA (Γ α λ λ ι α)

Τὰ ρόδα τῆς εἰρήνης ἀνθίζουν τούτ' τὴ νύχτα,  
ὅλα τοῦ κόσμου τὰ πουλιά, ὅλα τὰ οὐρανοπούλια  
θὰ πᾶν νὰ τραγουδήσουν στοὺς κήπους τῆς ξανθειᾶς μου,  
τὰ ρόδα τῆς εἰρήνης ἀνθίζουν τούτ' τὴ νύχτα.

Θυμᾶσαι τὸ ρυάκι ποὺ σχίζει τὸ χωριὸ  
στὴν εὐωδιὰ τοῦ δυόσμου καὶ τῆς ἄσπρης ἀκακίας,  
θυμᾶσαι τὸ ρυάκι καταμεσίς στίς κορασιᾶς  
καὶ τὸ γιοφύρι τὸ στεφανωμένο μὲ ἴσκιους καὶ μὲ πασχαλιές;

Τῆς ἀκακίας τ' ἄνθη τρέμουνε στὰ βάρη τῶν νερῶν,  
τὸ ἄρωμα τοῦ δυόσμου εἶναι μιὰ ἀμφίβολη κλωστή,  
μιὰ κλωστή ποὺ κυματίζει στὰ φτερά τῶν κοριτσιῶν,  
τὰ ρόδα τῆς εἰρήνης ἀνθίζουν τούτ' τὴ νύχτα.

Θὰ τραγουδήσω αὐτοὺς ποὺ φεύγουνε πάνου στίς τρελλές θάλασσες  
θὰ τραγουδήσω αὐτοὺς ποὺ ξέρουνε τοὺς δρόμους,  
θὰ τραγουδήσω αὐτοὺς ποὺ μάθανε νὰ κλειοῦν τὰ χέρια τοῖς,  
θὰ τραγουδήσω τὰ παιδιὰ τοῦ κόσμου, δίχως λόγια.

Πρόσωπα μαῦρα, μελανιασμένα ἀπ' τὶς πολλὲς καπνιές,  
βλέφαρα ποὺ τὰ σιτάρια δυναμώνουνε τὴ λάμψη τους,  
σαγονιές γιομαῖτες ἴσκιο καὶ καρδιές χορταριασμένες,  
θὰ τραγουδήσω τοὺς χρυσοὺς ἀνθρώπους μὲς στὸν ἥλιο

Θὰ τραγουδήσω τὴν εἰρήνην ποὺ τρέχει μὲς στοὺς δρόμους,  
τὰ βράδια τῶν ξευκολατῶν, τῶν γύφτων τὶς ἡμέρες

ὅταν ἔρχεται ἡ σελήνη μὲ τὰ δάση τῆς μονάξιας  
ὅταν ἡ αὐγὴ ἀγατέλλει μὲ φωνές τῶν ἀηδονιῶν.

Θὰ τραγουδήσω τὴ μητέρα μου στὰ βάθη τοῦ χαμένου χρόνου  
καὶ τὴν τρελλοχελιδόνα ἀγαπητικιά τ' Ἀπρίλη,  
τὴν ἀδελφοῦλα μου ποὺ κόβει ξύλα κάτου ἀπ' τὸ ψιλὸ χαλάζι  
τὴν ἀδελφοῦλα μου τὴ βοσκοποῦλα μὲ τ' ἀπαλὰ καὶ κουρασμένα χέρια.

Τὰ ρόδα τῆς εἰρήνης ἀνθίζουν τοῦτ' τὴ νύχτα,  
ὅλα τὰ οὐρανοπούλια, ὅλα τοῦ κόσμου τὰ πουλιά  
τοὺς γύφτους τραγουδᾶνε μὲς στὰ πράσινα χωριά  
καὶ τὰ σιτάρια μὲς στ' αὐλάκια καὶ τὰ πανιά στίς θάλασσες,  
τοῦ σούρουπου τὰ φῶτα καὶ τὴν καταχνιά, καὶ τὴ ξανθειά.

Τὰ ρόδα τῆς εἰρήνης ἀνθίζουν.

Τῆς εἰρήνης,  
τὰ ματωμένα περιστέρια ξέρουνε νὰ τραγουδᾶν ἀκόμα,  
τὸ σούρουπο δὲν ἔπεσε γιὰ τῶν παιδιῶν τὰ μάτια,  
ἀνασκαρτάει τὸ βουνὸ ἀπ' τῶν ὀργάνων τίς φωνές,  
τὰ μαῦρα ἔλατα προλέγουν τὴν καμπύλη τῆς αὐγῆς.

(Ὅι λύκοι δὲν συνθλίψανε τὰ φύτρα τῆς καρδιάς μας.  
ἄλλα σιτάρια θὰ ξεπεταχτοῦν ἀπ' τῶν χωριῶν τίς στάχτες,  
ἡ γῆ θὰ ξαναδώσει μητέρες καὶ καπούς,  
ὁ ἄνεμος ἀπὸ τίς πασχαλιές διώχνει τοὺς δεκεμβρίους.

Αὐτὸ ν' ἔνα τραγοῦδι ποὺ λικνίζει τὰ χωριά,  
τῶν ἐνθυμίων τ' ἄρωμα καὶ τῶν ματιῶν τίς κόρες  
τῶν κοριτσιῶν ποὺ εἶδαμε στοὺς στρογγυλοὺς λοφίσκους  
τὸν ἥλιο ν' ἀτενίζουνε ὑφαίνοντας κλαδιά,

αὐτὸ ν' ἔνα τραγοῦδι γιὰ τοὺς γιδοβοσκούς,  
εὐλογημένα λόγια μ' αἶμα τῶν γεωργῶν  
καὶ ἡ αὖρα τὰ πέρνει καὶ στὰ χεῖλη τὰ φέρνει  
καὶ εἶναι λόγια πάνταγνα καὶ λούλουδα σοφά.

Στὸν ἀπαλὸ οὐρανὸ πετᾶν τὰ ματωμένα περιστέρια  
κι' εἶναι μεγάλοι οἱ δρόμοι ποὺ δὲν ἔχουνε βρεθεῖ.  
Γιὰ τῶν ἀσμάτων τῆς ἀγάπης ποὺ πόθησαν ν' ἀκούσουν,  
εἰνόξε, ζωντανὴ βασίλισσα τ' ἀπέραντα καὶ πράσινα μάτια σου.

Τὰ περιστέρια, ἀπόψε, ξαναρχόνται καὶ τὰ στήθεια  
ποὺ δὲν ἔχουν ἄλλο αἶμα δυνατὰ σκούζουν στοὺς ἤχους  
καὶ τὰ χέρια τὰ κομένα κουμπωνόνται στὰ κλαρίνα  
καὶ τὰ παιδιὰ ποὺ χάθηκαν τίς κούνιες τους κρεμᾶνε.

Θὰ τραγουδήσω τὴν τρεμουλιαστὴ εἰρήνη τῶν κορυδαλῶν,  
γιομάτη ἀπὸ φτερά, ἀπὸ γροθιές γιομάτη, γεμάτη ἀπὸ φωνές.

Θὰ τραγουδήσω τὴν εἰρήνην τῶν παιδιῶν τοῦ Παρισιοῦ  
καὶ τῶν παιδιῶν τοῦ κόσμου καὶ τὸ καρπομάζωμα.

Ἀκοῦστε, εἶν' ἓνας ἄνεμος πούρχεται ἀπὸ τὴν ὀργωμένη γῆ  
εἶν' ἓνας ὕμνος ποὺ γεννιέται πάνου στὰ σπίτια τῶν πολιτειῶν,  
ἓνα ποτάμι ξάστερο ποὺ τὰ δουλοπρεπῆ ματόκλαδα ξεπλένει,  
εἶν' τὸ τραγοῦδι τῆς εἰρήνης ποὺ φέρνει τὶς ἀγάπες μου.

*Μεταφρ. ΘΥΜΙΟΣ ΝΟΥΔΗΜΟΣ*

## ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΟΥ ΚΑΒΑΛΛΑΡΗ

Τοῦ FEDERIKO GARCIA LORCA (Ἰσπανία)

Μὲς τὴ μαύρη νύχτα,  
νύχτ' ὀρματωμένων,  
τραγουδᾷν σπιρούνια.

Μαῦρο ἄλογατάκι.  
Τὸ νεκρὸ σου καβαλλάρη  
ποῦ τὸν σέρνεις :

...Τὰ σκληρὰ σπιρούνια  
τοῦ ξεροῦ ληστῆ  
ποὺ τὰ χαλινάρια ἔχει χάσει.

Κρύο ἄλογατάκι.  
Ἀνθομυρουδιὲς κλείνει τὸ μα-  
[χαίρι !]

Μὲς τὴ μαύρη νύχτα  
αἶμα τρέχουν οἱ πλαγιές  
τῆς Σιέρρα Μορένα.

Μαῦρο ἄλογατάκι.  
Τὸ νεκρὸ σου καβαλλάρη  
ποῦ τὸν σέρνεις ;

Σπιρουνίζ' ἡ νύχτα  
τὶς μαῦρες πλαγιές του  
καὶ καρφώνει ἄστρα.

Κρύο ἄλογατάκι.  
Ἀνθομυρουδιὲς κλείνει τὸ μα-  
[χαίρι !]

Μὲς τὴ μαύρη νύχτα  
μιὰ φωνή ! κ' ἡ μακρινή  
τῆς φωτιᾶς ἡχώ.  
Μαῦρο ἄλογατάκι.  
Τὸ νεκρὸ σου καβαλλάρη  
ποῦ τὸν σέρνεις ;

*Μεταφ. ΛΕΩΝ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ*

Sanitized Copy Approved for Release 2010/02/05 : CIA-RDP82-00457R007700580002-9



V. VERESMEHAGIN

ΑΠΟΘΕΩΣΗ ΤΟΥ ΠΟΛΕΜΟΥ

Sanitized Copy Approved for Release 2010/02/05 : CIA-RDP82-00457R007700580002-9

## Ο ΥΜΝΟΣ ΤΟΥ ΘΕΡΙΣΤΗ (ΔΙΗΓΗΜΑ)

Μπήκε πρώτη, μὰ τὰ μάτια της, γεμάτα ἀπὸ τὸν ἥλιο τοῦ δρόμου, δὲ βλέπαν τίποτα. Μιὰ μυρωδιὰ ζυμαριοῦ καὶ μααραμένων τριαντάφυλλων τὴν ἔκανε νὰ σκεφτεῖ πὼς τὸ σπίτι δὲ θ' ἀεριζόταν συχνά.

—Ἐχουν καὶ κουρτίνες, εἶπε. Βαρεῖς κουρτίνες. Κατὰ ποῦ πέφτει τὸ μπαλκόνι ἄραγε;

Προχώρησε ψηλαφώντας τὸν τοῖχο. Σκόνταψε πάνω στὸ κρεβάτι ποῦ τῆς ἔκοβε τὸ δρόμο καὶ στάθηκε. Τότε κείνος, τελειώνοντας μὲ τὰ διπλοκλειδώματα τῆς ξύπορτας, πάτησε τὸ κουμπὶ τοῦ λεχτρικοῦ καὶ τὸ δωμάτιο φωτίστηκε.

—Δηλαδή, μίλησε πάλι ἐκείνη, ὅλο τὸ σπίτι εἶναι τοῦτο ἐδῶ; Τὸ κρεβάτι μόνο του πιάνει ὅλο τὸ χῶρο.

Ὁ ἄντρας ἀποκρίθηκε μὲ μιὰ κίνηση τοῦ κεφαλιοῦ, σὰ νὰ τῆς ἔλεγε: «Γιὰ τὴ δουλειὰ ποῦ τὸ θένε...»· ἀμέσως ὁμως κοκκίνησε καὶ κοίταξε ἄλλου, ἐνῶ τὰ χεῖλη ἐκείνης παίρναν τὴν ἐκφραση μιᾶς εὐθυμῆς τρυφερότητας. Διασκέδαζε μὲ τὴ στεναχώρια του. «Ἀγόρι μου», τοῦ εἶπε, μὲ τὰ μάτια της. Ὑστερα πῆγε στὶς κουρτίνες καὶ μὲ δυὸ κινήσεις τὶς τράβηξε. Ἄνοιξε τὴν τζαμπόρτα καὶ μπήκε ἕνα δροσερὸ βουητό. διαπλάτωσε τὰ πατζούρια καὶ φάνηκε ἡ θάλασσα, ὁλοφώτεινη! Ἐαφνιάστηκε ποῦ τὴ βρῆκε τόσο κοντά, νὰ τοὺς χωρίζει μονάχα ἡ ἀσφαλτο τοῦ δρόμου.

—Τί ὥρατα ποῦ εἶναι, εἶπε.

Ἦταν μιὰ θάλασσα ριχὴ μὲ πυκνὰ κυματάκια. Ὁ πρωινὸς ἥλιος τὴ χρωμάτιζε πράσινη καὶ πάνω της, κάτι γλάροι ποῦ λικνίζονταν, μοιάζαν μὲ νούφαρα. «Τόσο κοντά μας, προσοιτὴ ὅπως τὴν εὐτυχία» σκέφτηκε καὶ γύρισε νὰ τοῦ τὸ πεῖ.

Αὐτὸς στεκόταν πάντα στὴν ἴδια θέση, μὲ τὸ κουρεμένο του κεφάλι, τὸ στρογγυλὸ καὶ στέρεο, μὲ κείνη τὴ διπλὴ χαρακιὰ στὸ κούτελο, πούφερε μαζί του γυρίζοντας. Ἦταν σὰ βράχος μαυρισμένος ἀπὸ τὸν ἥλιο, γυαλιστερός καὶ ρυτιδωμένος.

—Κώστα, τοῦ λέει. Νάξερές πόσο μετάνιωσα ποῦ τότε...

Πέντε χρόνια... «Ἄν δὲ σκοτωθεῖ» ἔλεγε στὴν ἀρχή. Ἀργότερα: «Ἄν δὲν τὸν σκοτώσουν». Καὶ σὰ δυὸ τελευταῖα: «Ἄν δὲ μοῦ τὸν πεθάνουν»... Καὶ νῆατον σήμερα—μ' ἀκόμα οὔτε τὸν φίλησε!

Μάζεψε τὰ λουλούδια ποῦ ξεραίνονταν πάνω στὸ μάρμαρο τοῦ κομοδίνου καὶ τὰ πέταξε ἔξω. Ὑστερα ἔπιασε τὰ σεντόνια. Ἦταν καθαρὰ, μὰ πόσο μεγάλα...

—Γιατί δὲ μοῦ λὲς τίνοσ εἶναι;

—Σοῦ εἶπα. Ἐνὸς φίλου ποῦ δὲν τὸν ξέρεις.

—Καὶ μπορούμε νὰ μείνουμε ὅσο θέμε;

‘Ο Κώστας με τὸ κεφάλι ἔκανε νόημα πὸς «ναί, ὅ σ ο θέμε».

—Θὰ πεινάσουμε.

Τῆς ἔδειξε τὸ πακέτο πρὸς βαστοῦσε.

—Εἶσαι φοβερὸς! Τὶ σ’ ἔκανε τόσο σίγουρο πὸς θαρχόμουν; Γιατί νὰ σὲ περίμενα; Γὰ χρόνια περνοῦν...

Τὸ ὕψος τῆς, τὸ τάχατε θυμωμένο στὴν ἀρχή, γίνηκε μελαγχολικὸ καθὼς ζητοῦσε με τὰ μάτια ἓναν καθρέφτη γιὰ νὰ κοιταχτεῖ. Ἀρκέστηκε ν’ ἀκουμπήσει τὰ χέρια τῆς ἀνάστροφα στοὺς κρατάρους. Ἐσιμῆε τὰ δάχτυλα πίσω κι ἀνασήκωσε λίγο τὰ μαλλιά, σὰν ν’ αἰσῆε τὸ σβέγκο τῆς.

—Τὰ γράμματά σου, τῆς εἶπε αὐτός.

—‘Α, ναί. Καί δὲ μποροῦσα νὰ λέω ψέμματα;

—Θὰ τὸ καταλάβω.

Μερικοὶ γλάροι σηκωθῆκαν καὶ πετοῦσαν ὅλοι μαζί πάνω ἀπ’ τὸ ἴδιο σημεῖο. Ἐνας τοὺς ὤμωσε τέντωσε τίς φτεροῦγες καὶ γλύστρησε πέρα.

—Εἶσαι φοβερὸς, τοῦ ξανάπε. Ἐχεις μιὰν ἥσυχη δύναμη πρὸς δὲν τὴν εἶχες.

—Ἐξῆσα, εἶδα πολλά.

—Μὰ εἶσαι ντροπαλός, ἐνῶ δὲν εἶσουν.

—Σ’ ἀγαπῶ.

‘Ο γλάρος πρὸς εἶχε χαθεῖ ξαναφάνηκε. Βούτηξε τὸ κεφάλι τοῦ με ὀρμή μέσ’ τὸ νερό, χτύπησε τὰ φτερά τοῦ κι ὕστερα ὤψωθηκε πάλι. Οἱ ἄλλοι τοὺς ἄρχισαν νὰ ξανακαθίζουν.

—Ἀγόρι μου, τοῦ εἶπε, παίρνοντας τὸ κεφάλι τοῦ μέσα στίς δυὸ τῆς παλάμιες.

‘Ο ἄντρας ἀνοῖξε τὰ μάτια τοῦ καὶ τὰ ξανάκλεισε μονομιᾶς γιατί τὸν θάμπωνε τὸ λεχτρικό. Ἐκείνη γερμένη ἀπὸ πάνω τοῦ προσπαθοῦσε με τὸ δάχτυλο νὰ σφύσει τίς δυὸ ρυτίδες πούχε στὸ κοῦτέλό τοῦ, σὰ νὰ μποροῦσαν νὰ σφύσουν μαζί κι ὅλα τὰ δύσκολα χρόνια.

Τῆς τῶπε. Τότε κείνη τὸν ἄφησε, πήδηξε χάμω καὶ με γυμνά πόδια πῆγε στὴν μπαλκονόπορτα καὶ μισάνοιξε τὰ πατζούρια. ‘Ο φωτισμὸς τῆς κάμαρας ἄλλαξε.

—Ρίξε πάνω σου κάτι. Σὲ χτυπᾷ κατὰσπιθα, τῆς εἶπε.

Μὰ δὲν ἦταν αὐτό. Ἐνας φόρος τὸν ἐπίασε, ὅπως ὅταν ἔβλεπε τοὺς ἐγγχειρισμένους συντρόφους νὰ σηκώνονται καὶ νὰ περπατοῦν μέσα στὸ θάλαμο κι ὅλο ἔτρεμε ἡ ψυχὴ τοῦ μήπως ἀνοίξει ἡ πληγὴ τοὺς ἀπὸ καμιά ἀπότομη κίνηση.

—Κώστα, εἶπε ἐκείνη ξανακλείνοντας τὰ πατζούρια. Θυμᾶσαι τὴν ὁλονυχτία μας τοῦ Φλεβάρη;

Ἐστῶσε καὶ τὸ λεχτρικό καὶ πλάγιασε δίπλα τοῦ. Τὸ δωμάτιο φωτιζόνταν τώρα μονάχα ἀπ’ ἔξω, μ’ ὅσο θαλασσινὸ φῶς περνοῦσε μέσ’ ἀπ’ τίς γρίλλιες, ἀσημιοπράσινο.

—Θυμᾶσαι, ξανάπε, τὸ παιχνίδι πρὸς παίζαμε γιὰ νὰ νικήσουμε τὸν ὕπνο;

—Θυμᾶμαι τὴν ὁλονυχτία, τῆς εἶπε, καὶ θυμᾶμαι πὸς ἐγὼ δὲ νύσταξα καθόλου. Βασανίζόμουν γιὰ πρὸς παιχνίδι λές;

—Τὸ ξέχασες... Δὲ θυμᾶσαι πρὸς πιάσαμε νὰ μιᾶμε ὅπως μιλοῦν οἱ ἥρωες μέσ’ ἀπὸ τὰ βιβλία; Ἀν ξαναδοκιμάζαμε, Κώστα;

Παύση.

—Ποιά βιβλία. ποιά λόγια μπορούν να σε ζωγραφίσουν, όπως σε σήκωνα μέσα μου, πέντε χρόνια, σφιγμένη σά γροθιά, μονάκριβή μου αγάπη; Να σ' αποδιώχνω και να σε νιώθω πάντα εκεί, καύμέ μου, κρυφή πληγή μου άξεδιψαστη... Φέρτε μου κείνον τόν πολεμιστή, που ντύθηκε την πιο σκληρή του άρματωσιά και κίνησε με τὸ μεγάλο του σπαθί να βρει τὴν κόρη π' αγαπούσε. Και τὴν έσφαξε! Για να μὴ συνεπαίρνει τὰ λογικά του, για να μὴν τὸν θολώνει τὸ θέλημα. Φέρτε τον και να γονατίσω, να φιλήσω τὴ σκόνη τῶν ποδημάτων του και να τοῦ πῶ: «'Αδελφέ μου, έμαρτύρησες». Να μὴ γυρίζεις να κοιτάξεις τὰ τριαντάφυλλα. Να διώχνεις απ' τὸ νοῦ σου τίς μηλιές, μπᾶς και σοῦ ξαναφέρουν πίσω ἔλα τὰ χιόνια, ἔλα τὰ μονοπάτια τοῦ βουνοῦ, τὸν τάφο τοῦ πατέρα και κλάψεις και θυμηθεῖς τὰ δάκρυά της ἐκείνης. 'Εσένα λυγμέ μου κρυστάλλινε, ὦ 'Ελένη!

Και κείνη εἶπε:

—Δὲν εἶναι πὺδ μεγάλο μαρτύριο ἀπὸ τὸ νάχεις τάξει τὸ κορμί σου σ' ἓνα μελλοθάνατο. Κάθε στιγμή, τὴν πάσα μέρα, να ποθεῖς τ' ἀγκάλιασμά του, να λαχταρᾷς τὸν πόνο απ' τὸ δικό του τὸ κορμί, τὴν τρυφερότητά του. Ἄχ, να λές, αὐτὸς ὁ κόσμος εἶναι μισερὸς, τούτη ἡ ζωὴ θὰ νάναι μιὰ μεγάλη ἀποτυχία, και τὸ γάλα τῆς μάνας κι οἱ κοῦκλες, οἱ φιλενάδες τοῦ σκολειοῦ και τὰ κρυφομιλήματα, τὰ πρωινὰ ξυπνήματα, τὸ καθαρό νερό, ἡ Μυρτιώτισσα, ἡ Μουσική, ἡ πλούσια, ἡ κεμπάρικια ψυχὴ τοῦ Μπετόθεν, τὰ λουλούδια κι ἡ θάλασσα, ὦ ἡ θάλασσα... Ὅλα τούτα θὰ πᾶνε χαμένα ἂν δὲ γεννήσω ἓνα παιδί δικό του. Και να μὴν ξέρεις ἂν ἔχει πεθάνει και πότε θὰ τὸ μάθεις, ἀπὸ γράμμα; ἀπὸ δυὸ λέξεις στὴν ἐφημερίδα ἢ απ' τὸ ραδιόφωνο;

Ἐκεῖνος τὴ φίλησε και εἶπε:

—Δὲν εἶναι πὺδ μεγάλη εὐτυχία ἀπὸ τὸ χωρισμό. Τότε μονάχα καταχτιέται ὀλάκερη ἡ ἀγαπημένη. Μαζεύεις, μαζεύεις ὅ,τι βρίσκεται δικό της στὸν κόσμο, ἀκόμα και μιὰ λάμψη απ' τὸ νυχάκι της. Μαζεύεις τοὺς ἀνασταμιούς, τὰ παραμιλητά της και χτίζεις. Τὶ τέχνη χρειάζεται για να βρεῖς τὸ χρῶμα, τὸ ψηφίδι ποὺ θὰ τελειώσει μιὰ λεπτομέρεια. Μὲς στὸ στρατόπεδο εἴχαμε κάποιον ποὺ εἰσουν ἡ πρώτη του αγάπη. Ὡ, δὲν τὸν ξέρεις. Ἦταν τόσο ἀτολμος. Ποτὲ δὲ σεῦ μίλησε. Ἄν τύχαινε να περιμένετε τὸ ἴδιο τράμι, αὐτὸς τ' ἄφηγε κι ἔπαιρνε τὸ ἐπόμενο. Τώρα εἶναι παντρεμένος, μὲ παιδιά. Και μ' ἔλο ποὺ μὲ περνοῦσε στὰ χρόνια, ἦταν ἀδύνατος ἄνθρωπος, εἶχε ἀνάγκη ν' ἀκουμπάει πάνω σὲ κάποιον, ἀπάνω μου. Καθόμαστε τὰ βράδια, ἔξω ἔξω, τάχατε πὺς δὲν ὑπάρχουν συρματοπλέγματα, και μιλούσαμε για σένα.

Και κείνη εἶπε:

—Τί παράξενο, ἐκεῖνος ὁ πολεμιστὴς να σφάζει τὴν ἀγαπημένη του για να μπορεῖ να πολεμᾷ καλύτερα και κατόπι να παρακαλᾷ να τοῦ τὴν ξαναζωντανέψει ἕνας ξένος, και να μὴ ζηλεύει.

Και κείνος εἶπε:

—Δὲν εἶναι μιὰ φορὰ ποὺ τὴν ἔσφαξε, ἐκεῖνος ὁ πολεμιστής, τὴν 'Ελένη. Τὴ σκότωνε τὴν πάσα μέρα και κείνη ἀνασταινόταν μὲς ἀπὸ τῆς καρδιάς του τὸ δάκρυ. Κάθε ὥρα, κάθε στιγμή. Αὐτὸ ἦταν τὸ μαρτύριό του, αὐτὸς ἦταν ὁ παράδεισός του, ὅχι, δὲ ζήλευε.

Καί κείνη εἶπε :

—Εἶναι φριχτό νά νιώθεις ξένη ανάμεσα στοὺς δικούς σου. Ν' ἀποζητᾷς τὴ συντροφιά τους, νά πηγαίνεις στὸ λυπημένο σπίτι του καὶ νᾶσαι σὰ ζητιάνη, ἀπροσκάλεστη. Καί κείνοι νά μὴ σὲ διώχνουν, νά σοῦ χαμογελάει κίτρινες, με κείνο τὸ χαμόγελο ποὺ δὲν τὸ ξέραν οἱ ἄνθρωποι πρὶν ἀπὸ τοῦτον τὸν πόλεμο, τόσο σοφὸ, τόσο γλυκὸ καὶ τόσο πικραμένο. Κι ὅμως νᾶναι σὰ νά σοῦ λέν : 'Γ' εἶναι ὁ δικός σου ὁ καημὸς γιὰ μιὰ ψυχὴ, γιὰ ἓναν ἄνθρωπο. Αὐτοὶ καήκανε γιὰ ἓνα λαὸ δάκρυο, γιὰ μιὰ πατρίδα.

Καί κείνος εἶπε :

—Στὴν κορυφὴ τοῦ χειμῶνα καὶ τῆς ἐρημιᾶς σὲ βρήκα πάντα νά στέκεσαι ὁλόρθη, μονάκριβή μου Ἀνοιξη. Εἶδα νά φυτρώνουν στίς πετραδιασμένες ἀμιμουδιές τῆς Λιθύης οἱ ἀνεμώνες τοῦ Ἀπρίλη, κόκκινες, κίτρινες, μαοῖες. Εἶδον ἐστὶ ντυμένη με θαλασσιὰ κεντιδιασμένο πουκαμισάκι καὶ κόκκινη φούστα. Κι εἶδα τοὺς δεσμοφύλακές μας νά ραντίζουν τὰ λουλούδια με πετρέλαιο καὶ νά τὰ καίει. Εἶδα τὴ νοσταλγία τῆς πατρίδας νά σαλεύει τὰ λογικά τῶν ἀνθρώπων κι ἄκουσα με τοῦτα μου τ' ἀφτιά, μιὰ νύχτα μέσα στὸ τσαντήρι μας, τὸ παραμιλητὸ δυὸ συντρόφων, ποὺ μέσα στὸν ὕπνο τους συζητοῦσαν πῶς νά πᾶνε πέρα κολυμπώντας, ὡς ἔξω ἀπ' τὸ Τομπρούκ, καὶ νά βουτήξουν καὶ με τίς πλάτες τους, λέει, νά βγάλουν πάνω στὰ κύματα τὸ βουλιαγμένο θωρηχτό, τὸ «Μπάρχαμ», νά τ' ἀρματώσουν κι ἀπὸ κεῖ νά τραβήξουν γραμμὴ νά λεπτέρωσουν τὸν Περσί—... Ὅχι, τὸ θιάνει πρῶτα, τοῦλεγε ὁ ἄλλος. Ἄκουσα χιλιάδες ἀνθρώπους, γυμνοὺς κι ἀπροστάτευτους, νά ξερακίζουν τὴν τρέλλα τραγουδώντας λόγια ποὺ μιλοῦσαν γιὰ κόκκαλα.

Καί κείνη εἶπε :

—ὦ, τώπα, με πονᾷ ἡ καρδιά μου. Στὴ μέρα τῆς σημερινῆς δὲν ταιριάζουν τέτοια ἐπιθαλάμια...

Καί κείνος εἶπε :

—Εἶδα τὴν ἀκαρδὴ φυλὴ νά ξεγυμνώνεται κι ἡπια ποτήρι πάνω στὸ ποτήρι τὸ πιστὸ τῆς γνώσης, ὅλο πῆλρα, ὅλο φωτιά, ὅλο λύπησι. Εἶδα τοὺς δεσμοφύλακές μας νά σκοτώνουν με μιὰ σφαίρα τὸν Νταβέλη, τὸ μόνον σκυλὶ ποὺ ἀπόμεινε μέσα στὸ σύρμα, γιὰ νά φάει σὰν ψώρα τίς παλάμες μας ἢ δόξα τοῦ χαδικοῦ.

Ὁ Ἀπρίλης εἶναι ὁ μήνας ὁ σκληρὸς, γεννώντας  
μέσ ἀπ' τὴν πεθαμένη γῆ τίς πασχάλες.  
σμίγοντας θυμωτὴ κι ἐπιθυμία...

Ἔτσι τραγούδησε ὁ Ἑλιστ. Μὰ ἐρημὴ Νόρα εἶναι ἡ καρδιά τοῦ κάθε δυνάστη. Σ' ὅλα τὰ σταυροδρόμια τῆς Μέσης Ἀνατολῆς, σ' ὅλα τὰ μονοπάτια τῆς Ἑρήμου, εἶχανε στήσαι πινακίδες : Μὴ σπαταλάτε—Dont Waste. Κι ἡ κρύα φυλὴ ἐτόγγε παντοῦ τίς μισές, γιὰ νά παίξει : Wasts... Waste... Waste... The Waste Land! Εἶδα τὴ γλιτσιάρικη μάσκα τῆς ἀνύμφορης λύσσας ὅταν γδικιέται ὀμά, με τὴ σπατάλη τὴν ἀσκοπη... Εἶδα νά σκάθουν μικροὺς λάκκους μέσα στὴν ἄμμο, ν' ἀδειάζουν μέσα τὰ δοχεῖα τῆς μπενζίνης καὶ νά τῆς βάζουν φωτιά γιὰ νά ψήσουν τὸ τσάι τους. Κι ἀφίναν τὰ δοχεῖα γεμμένα ν' ἀδειάζουν, νά πίνει ἡ ἄμμο τὴν ὑγρὴ δύναμη. Εἶδα τὴν ἄμμο νά πίνει διψασμένη τὸν ἰδρώτα ποὺ ἔτρεχε ἀπὸ τὰ κορμιά τῶν συντρόφων μου ὅταν κουβαλοῦσαν πέτρες ἀπὸ



τὸν ἕνα σωρὸ στὸν ἄλλο κι ὕστερα τίς ξανακουβαλοῦσαν πίσω. Καί τὴν εἶδα νὰ πίνει μὲ τὴν ἴδια δίψα, τὴν ἀντρίκια τρυφερότη τους, ἔταν τρελοὶ ἀπὸ τὴ μοναξιά, ξεσηκώνονταν ἐνάντια στὸ σκληρὸ γραμμένο, σπέρνοντάς τὴν κρυφά, περίφοβοι καὶ ντροπιασμένοι, προσφορὰ σὲ κάποια γυναίκα ποὺ μπορεῖ καὶ νὰ μὴν τοὺς γνῶριζε.

Τόση δύναμη, τόση δουλειά, τόσος ἔρωτας...

—Σώπα, σώπα, Κώστα. Φτάνει, τοῦ λέει καὶ τοῦ κλείνει τὸ στόμα μὲ τὸ χέρι της.

—Γιατί;

—Γιατί δὲ μιλάς πιὰ ὅπως τὰ βιβλία. Μιλάς σὰν τίς ἐφημερίδες.

—Εἶναι χρόνια τώρα ποὺ θέλω νὰ γράψω ἕνα ὥρατο βιβλίο. Ἕνα βιβλίο μὲ δέντρα, μ' ἕνα ψαράδικο λιμανάκι κι ἕνα μεγάλο ἔρωτα. Νᾶναι μιὰ κόρη ποὺ νὰ τὴ φωνάζουν Ἰγγεμποργκ κι ἄλλη μιὰ, ἡ Μονάκριδη. Τὰ λόγια γεμάτα καὶ ἡρεμα σὰν ποτάμι, νὰ φεγγίζουν μὲς ἀπὸ τίς γραμμές του χρυσαφένια, ὅπως τὸ ἡλιοθασιλεμα πίσω ἀπ' τὰ λιόδεντρα καὶ τὰ πεῦκα. Νὰ τελειώσω τὸ βιβλίο καὶ νὰ μὴ μοῦ κάνει καρδιά νὰ τ' ἀφήσω, μόνο νὰ κάθωμαι νὰ γράψω ἄλλες δυὸ σελίδες, μὲ κυρτὰ πὺν δέκα, λευκά, ἔτσι, γιὰ νὰ μείνω ἀκόμα λίγο μὲ τὴ συντροφιά τῶν δακρυσμένων ἡρώων μου. Θέλω νὰ γράψω ἕνα βιβλίο λυπητερὸ ποὺ νὰ κάνει εὐτυχισμένους ὅσους τὸ διαβάζουν. Μὰ εἶναι τούτη ἡ κατάρρα τῆς ἐποχῆς μας, ποὺ μοῦ πατάει τὸ σβέγκο καὶ μοῦ κολλᾷ τὸ πρόσωπο πάνω στὴ δυστυχία τῶν ἀνθρώπων, πάνω στὶς ἀνοιχτὲς πληγές, στὴ λάσπη καὶ τὸν κοριό. Καὶ σκληράθηκα ὅλα: ἡ φωνή, τὰ δάχτυλα κι ἡ καρδιά μου. Κι ὁ Ἀπρίλης μὲ τίς πασχαλιές, γίνηκε ὁ μῆνας ὁ σκληρός. Τὸν ἐλέπω σὰν ξερὴ πέτρα νὰ βουλιάζει ἀργὰ σὲ μιὰν ἀγρονη καὶ πυρωμένη ἀμμοθάλασσα. Καὶ γύρω ἀπὸ τὴν πέτρα εἶναι τσακάλια κι ἀκρίδες καὶ σκορπιοὶ καὶ σκολόπεντρες καὶ φίδια καὶ γεράκια. Εἶναι καὶ τὰ κίτρινα κόκκαλα τῆς ἑξορίας καὶ τῆς μοναξιάς. Τὸν Ἀπρίλη γευτήκαμε πρώτη φορὰ τὸ φαρμάκι τῆς προδομένης φιλίας. Γι' αὐτὸ εἶναι καὶ πιὸ σκληρός.

\*  
\*\*

Εὐπνήσε ἀπ' τὸ θόρυβο ποῦκανε ἡ Ἑλένη καθὼς ξανάκλεινε τὴ μπαλκονόπορτα.

—Μοῦ φάνηκε πὼς κάποιος φώναζε «Κώστα, Κώστα», τοῦ λέει. Μὰ δὲν ἦταν κανεὶς. Μόνο τὸ σκοτάδι. Θάταν ἡ θάλασσα.

ἌΟ Κώστας τῆς χαμογέλασε.

—Τὸν πῆρα λιγάκι, εἶπε. Εἶδα καὶ ὄνειρο. Ἦταν σὰν ἕνα λυρικὸ παραλήρημα, σὰ νὰ ἐναιροπολοῦσα μέσα στ' ὄνειρό μου: Ἔτσι ποὺ εἴμαστε πλαγιασμένοι στὰ σεντόνια, ἔλεγα, νᾶταν, ψυχὴ μου, ἀμπελόφυλλα, νὰ μᾶς τύλιγαν· κάποιος νὰ μᾶς κρεμοῦσε στὴν κλιματαριὰ τῆς θάλασσας καὶ νὰ μᾶς ἔφηνε τὸ φῶς τοῦ φεγγαριοῦ· νὰ γινόμαστε κρασί γαλάζιο, νὰ τόπινες, νὰ μεθοῦσες καὶ νὰ θυμόσουν τὴν ἀγάπη σου καὶ νᾶκλαιγες· νᾶκλαιγες μαργαριτάρια, νὰ τὰ μάζευα, νὰ τὰ πουλοῦσα στὴν ἀγορά, γιὰ νὰ σὲ τρέφω!

—ὦχ, νὰ μὲ τρέφεις εἰ; Λύθηκε ἐπιτέλους ἡ γλώσσα σου, ἀγάπη μου.

—Είναι ή ποιήτη. "Όλα τὰ χρόνια τοῦ πολέμου τὴν ἐπνίγα μέσα μου.

Δαμάζομαι. Μὲ τὸ γόνατο  
πατούσα τὸ λαρύγγι τῆς ποίησής μου.

σὰν τὸ Μαγιακόφσκυ. Σήμερα σὺ ἀλήθεια νιώθω πὼς εἶναι ή πρώτη μέ-  
ρα ποὺ ἀποστρατεύθικα. "Ω, θὰ σὲ κάνω εὐτυχισμένη.

"Η Ἑλένη ἀνατρίχιασε:

—Φοβᾶμαι, τοῦ λέει. Φοβᾶμαι τὸν ἄνθρωπο ποὺ εἴσουν αὐτὰ τὰ  
πέντε χρόνια. Φοβᾶμαι πὼς ποτὲ δὲ θὰ μπορέσω νὰ τὰ ζήσω ἀπὸ μέσα  
σου. Πὼς νὰ περάσω τόσες ἐρημιές, τόσες πικρίες. Εἶναι πέντε χρόνια  
ποὺ μοῦ λείπουν ἀπὸ τὴ ζωὴ μου. Ἐσὺ ψηλώνουν στὸ λιπὺρι τῆς ἐρή-  
μου καὶ μένα μὲ πασπάλιζε ή ἀσημόσκονη τοῦ φεγγαριοῦ. Πέ μου, μπο-  
ρεῖς νὰ μοῦ ἐξηγήσεις τί γίνθηκε καὶ πέρα; Τὴν οὐσία θέλω. τί κέρδιζαν οἱ  
ἄνθρωποι;

—Θὰ σοῦ πῶ γιὰ τὸν Ἀντώνη, τὸ «σύνδεσμο». "Ἦστερ' ἀπ' τὸ  
Λίδανο, ἔπρεπε κάποιος νὰ μᾶς φέρει τὴν «καινούργια γραμμὴ» σὲ μᾶς  
ποὺ ῥιζικόμασταν ἀπομονωμένοι μέσα στὰ σύρματα. «Θὰ πάω ἐγώ»,  
εἶπε ὁ Ἀντώνης. Ἦταν ἓνα καριωτάκι, εἰκοσιπέντε χρονῶ. Εἶχε ἑφτά  
κληγῆς ἀπὸ τ' Ἀλβανικὸ καὶ μάτια γαλανὰ ποὺ σὲ τράβηξε. Κι ἔκανε  
τὸ δρόμο ἴσαμε τὸ Γιαντζούρ, πέρασε ἔλλη τὴν ἐρημο, μὲ τὰ πόδια. "Όλη  
τὴ Λιθουκὴ καὶ τὴ μετὴ Κυρηναϊκὴ. Τρεῖς μῆνες περπατοῦσε κι ὅταν  
ἔφτασε, κανεὶς μᾶς δὲν ἤθελε νὰ τὸν πιστέψει. Καὶ τὸ χειρότερο: τὴ  
γραμμὴ τὴν εἶχαμε ἔρει μονάχοι μᾶς ἀκούοντας τὸ ραδιόφωνο. Τότε  
ὁμῶς εἶχε ἀλλάξει ή κατάσταση καὶ χρειάζεταν πάλι σύνδεση. (Ὁ Ἀν-  
τώνης σήκώθηκε: «Θὰ πάω ἐγώ» εἶπε κι ἔφυγε. Καὶ πῶς δὲν ξαναφά-  
νηκε. Πουθενά. Μπορεῖ νὰ τὸν σκότωσαν, μπορεῖ νὰ πέθανε ἀπ' τὴ δί-  
ψα, μπορεῖ νὰ ξύλιασε ἀπ' τὸ κρύο καὶ νὰ τὸν φάγαν τὰ τσανάλια.

—Τὸν φαντάζομαι, λέει ή Ἑλένη, ὁλομόναχο νὰ περνᾷ τὴ Λιθου-  
κὴ. Χωρὶς καμιά συντροφιά νὰ τὸν ἐμψυχώνει, μόνο ἑαυτὸς κι ή σκιά  
του, κι ή δόξα του. Νὰ κρύβεται ἀπὸ τοὺς ἀνθρώπους. Νὰ περνᾷ μέσ'  
ἀπὸ τ' ἀγγλικά φυλάκια, τὰ στρατόπεδα τῶν αἰχμαλώτων, τὰ ναυκοπέ-  
δια, τρεῖς μῆνες! Ἦ πίστη ποὺ ὀδηγοῦσε τὰ δῆματά του ἔχει κάτι τὸ  
φροβερό. Πὼς θὰ μπορούσε ὁ ἄνθρωπος αὐτὸς νὰ χωρέσει ξανά μέσα σ' ἓνα  
σπίτι, ν' ἀνοίξει τὴ πόρτη, νὰ καθίσει στὸ τραπέζι καὶ νὰ κῶσει ψωμί;

—Μποροῦσε. "Όχι μονάχα αὐτὸς μὰ καὶ ὅλοι τους. "Όμως τώρα  
ποὺ γύρισαν θαρρεῖς πὼς τοὺς χωρὶ κανένα σπίτι; Εἶναι σὰν τὸν Ἀντώ-  
νη, τὸ «σύνδεσμο». «Θὰ πάω ἐγώ» καὶ θέλουν νὰ παλαύσουν μὲ τὴ Μοί-  
ρα γιὰ δευτέρη φορά. Τὸ χρέος τους τὸ κάμανε, μόνο νά, ή δουλειὰ δὲν  
τελειώνει, κατὰλαβες; Ἦρέπει νὰ ξαναπεράσουν τὴν ἐρημο.

Μὰ τότες ἐγὼ ἔχω δίκιο. Τὸ σπίτι δὲν τοὺς χωρᾷ.

—Τοὺς χωρᾷ, τοὺς χωροῦσε καὶ τότε ἀκόμα, κάθε μέρα. Εἶχα ἓνα  
φίλο, Μιχάλη. Ἔτυχε νὰ μᾶς πᾶν ἔξω ἀπὸ τὴ Μπεγκάζη, τότε ποὺ μᾶς  
δῶσαν νὰ φυλάγουμε αἰχμαλώτους. Στὴ Μπεγκάζη πρέπει νὰ σοῦ πῶ  
κατοικοῦσαν καμιά τριανταρὶ ἀλληλικὲς οἰκογένειες. Ἐνα μεσημέρι, σ' ἓνα  
πάγκο, ὁ Μιχάλης ἔπικσε παρέα μ' ἓνα παιδάκι ὡς πέντε χρονῶ, ποὺ μι-  
λοῦσε ἑλληνικά. Πρὸ κάτω καθόταν ή μάνα του. Κάποτε τέντωσε τ' ἀ-  
φτί της καὶ πῆρε τὰ ρομεινικά τους. Χύμηξε πάνω στὸ παιδί της νὰ τὸ  
φάει: «Δὲ τοῦπα νὰ μὴ μιλάς μ' αὐτοὺς! » τοῦ φώναξε καὶ τῷδερε.  
«Σηκώθηκα κι ἔφυγα», μούλεγε ὁ Μιχάλης μ' ἓνα πικραμένο χαμόγελο,

«και το βράδυ, στη φρουρά, μου ξανάρθε ελλη αυτή ή ιστορία στο νοῦ. Κοίταξε, λέω, ποιός ξέρει τί νά λένε τῶν παιδιῶν γιά μᾶς. Μά τί, ψωριά- ρικα σκυλιά εἴμαστε πιά γιά νά μᾶς ζυγώνουνε; Καί καί στά σκοτει- νά, πού δέ μ' ἔδλεπε κανείς, ἄφησα τὰ δάκρυά μου καί τρέχανε».

—“Ω, ναι. “Όταν εὔρεις τὸ δρόμο τῶν δακρύων τότε τὸ σπῖτι δὲν εἶναι πολὺ μακριά.

—Μά καί τ' ἀντίστροφο. Πρέπει νά βγεῖς ἀπὸ τὸ σπῖτι σου γιά νά βρεῖς τὸ δρόμο τῶν δακρύων. Καί δὲν εἶναι ἔτσι οἱ δρόμοι τόσο ἀπλοῖ. Εἶναι δρόμοι πού ἀπ' ἄλλοῦ ξεκινοῦν κι' ἄλλοῦ σὲ βγάζουν: “Όταν μᾶς ἀναγκάσανε ν' ἀφήσουμε τὸ καράβι μας, ὁ Πλαγύδας ὁ παλαιοημερολογί- της, πῆγε καί ξεκάρφωσε τὸ κόνισμα τ' “Αἱ Νικόλα καί τόβαλε στὸ σάκ- νο του. Γιά νά μᾶς φυλάει, λέει, ἐκεῖ πού πηγαίναμε. Στὸ σύρμα πιά, ἓνα πρωτῖ, τὸν εἶδα καθισμένο κατὰχαρα σταυροπόδι καί κάτω μαστόρευε. —Κώστα, γιά κοίτα, μοῦ λέει καί μοῦ κλείνει τὸ μάτι. —Τί εἶναι, μω- ρὲ Πλαγύδα, τὸν ρωτῶ. —Νά, κοίτα μονάχος σου, μοῦ λέει κι ἦταν ὅλο καμάρι. Σκύβω: Εἶχε κόψει λουρίδες-λουρίδες τὸ κόνισμα τ' “Αἱ Νικό- λα καί τῷφτιαχνε χάρακες. Ἦταν λίγες μέρες πού στὸν κλωδὸ μας εἶχα- με ἀρχίσει μαθήματα Γεωμετρίας καί δὲν εἶχαμε χάρακες.

—Τί ἐξυπνα πού κάνεις τῇ δουλειᾷ σου. Νά σὲ παρομοιάσω μὲ τὸ Χριστὸ καί τίς παραβολές του ἢ μὲ τῇ Χαλιμά καί τὰ παραμῦθια της; “Αἱ, θάχουμε καί μετς ἀκόμα χίλιες νύχτες ὀλοδικές μας; Μά πὺ πολὺ μοῦ θυμίζεις τοὺς ναυτικούς πού σταμπάρουν πάνω στὸ πετσί τους κι ἀπὸ μιὰ γοργόνα, ἓνα λουλούδι, ἓνα ὄνομα, σὲ κάθε λιμάνι πού πιάνουνε.

“Ο Κώστας πῆγε ν' ἀπαντήσῃ μὰ ἢ Ἐλένη τοῦκλεισε τὸ στόμα. Τέντωσε τ' ἀφτί της:

—“Ακούω πατήματα στὴ σκάλα, νά, βάζουν τὸ κλειδὶ στὴν ξώ- πορτα. Τώρα;

“Ο Κώστας σηκώθηκε μονομιᾶς, ἔριξε κάτω πᾶνω του.

—Σκεπάσου, τῆς εἶπε. Πάω νά δῶ.

“Ακούστηκε ἡ πόρτα ν' ἀνοίγῃ, κάποιος μπῆκε καί τὴν ξανασφά- ληξε πίσω του.

—Γειά σου, τί τρέχει; τοῦ εἶπε ὁ Κώστας.

“Υστερα συνεχίσανε ψιθυριστά. Σὲ λίγο ὁ ἄλλος ἔφυγε. “Ο Κώστας φάνηκε ξανά, ἤρεμος ἀλλὰ κλειστός. Σὰ βράχος γυαλιστερός καί ρυτιδω- μένος.

—Πρέπει νά φύγω ἀμέσως, τῆς εἶπε κι ἔπιασε νά ντύνεται γρήγορα.

—Μά ποιός ἦταν; Δὲν μπορούσαν νά περιμένουν ἴσαμε αὔριο;

—Κάποιος πού δὲν ξέρεις. Εὐτυχῶς πού μὲ δρῆκαν εὐκολα. Δὲν ἔχω καιρὸ νά σὲ περιμένω. Θά γυρίσεις μόνη σου. Ντύσου, σῶσε τὸ φῶς καί σύρε πίσω σου τὴ ξώπορτα. Δὲ χρειάζεται κλείδωμα. “Αν κάνεις γρή- γορα, ἴσως προφτάσεις τὸ τελευταῖο λεωφορεῖο.

—That's the way the world ends... εἶπε κείνη εἰρωνικά. Κα- θαλιέρος νά σοῦ πετύχει... Τί ὥρα θά σὲ δῶ αὔριο.

“Ο Κώστας ἐβάζε τῇ γραβάτα του. Ἦρθε κοντά της καί τὴν κοι- ταξε μέσα στά μάτια, ἤσυχα, μ' ἓνα φῶς παράξενο πού τὰ φώτιζε ἀπὸ μέσα, βαθειά.

—Δὲ θά μὲ δεῖς αὔριο, οὔτε μεθαὔριο. Ἐλένη, κατάλαβέ με: Π ρ έ- π ε ι ν ᾱ ξ α ν α π ε ρ ᾱ σ ω τ ῇ ν ἔ ρ η μ ο .

—Κώστα, εἶπε κείνη καὶ μὲ μιὰ κίνηση ἔριξε τὰ μαλλιά της πίσω, στὴ γυμνὴ πλάτη της. Ὑστερα, σάμπως ξαφνικὰ νὰ κατάλαβε, κάθησε στὴν ἄκρη τοῦ κρεβατιοῦ, τὸ κορμί της ζάρωσε. Τὰ μάτια της ἀνοιξαν γεμάτα τρόμο.

—Κώστα, ξανάπε. Ἄλλα πέντε χρόνια; Μὰ τώρα...

Τὸ χέρι της μὲ τὰ θαμιμένα νύχια πῆξε τὴ γυμνὴ κοιλιά της, σὰ νὰ σκυρτοῦσε κιόλας ἐκεῖ μέσα ἡ νέα ζωή.

—Γιατί τὸ λὲς αὐτό; Δὲν ξέρω πόσο θὰ λείψω, ἀλλά...

—Πάρε με μαζί σου, λοιπόν.

—Ἀδύνατο!

Μὲ τὸν τρόπο ποὺ τῆπε, ἡ Ἑλένη κατάλαβε πόση ἀπόσταση τοὺς χώριζε ἀκόμη. Εἶχε πάλι φύγει ἀπὸ κοντὰ της. Εἶχε ξανασφαλήσει ἐλόκληρος. Τὰ μάτια του κοιτοῦσαν μακριὰ, ἐξιχνιάζον τὸν ὁρίζοντα τῆς ἐρήμου.

—Κώστα, ἄχ Κώστα, δὲν ἔπρεπε νὰ μὲ σφάζεις. Ἐπρεπε νὰ μὲ βαρπτίσεις στὰ δικὰ σου νερά. Τώρα, ξέρω πῶς δὲ μπουσεῖς νὰ κάνεις ἀλλοίως, ὅμως δὲ σὲ καταλαβαίνω, δὲν καταλαβαίνω τίποτα.

—Τὸ ξέρω. Φταίω κι' ἐγώ, μὰ ἦρθαν ὅλα τόσο ραπτικά. Ποτέ μου δὲν πίστευα...

Κι' ἐγὼ ποὺ ἔλεγα πῶς ἡ εὐτυχία γίνηκε προσιτή, σὰν τὴ θάλασσα. Ναί, σὰν τὴ θάλασσα: ἐρχεται καὶ φεύγει.

Τρακίστηκε στὰ δυό, ἔκρουσε τὸ πρόσθιό της στὰ μπράτσα της καὶ ξέσπασε σὲ γοεροὺς λυγμούς.

Ὁ Κώστας στάθηκε ἀπὸ πάνω της μιὰ στιγμή. «Ἀγάπη μου» τῆς εἶπε. Ἀπλώσε τὸ χέρι του, τὸ τράβηξε πίσω, ἔκανε ραπτικά μεταβολὴ καὶ ἔφυγε.

Ὅσο κατέβαινε τὴ σκάλα ἄκουε τοὺς λυγμούς της. Ὅταν ὀγκώθηκε ἀπὸ τὸ σπῆτι οἱ φωνὲς τῆς θάλασσας τὰ σκέπασαν ὅλα.

Ἡμε, εἶπε σ' αὐτὸν ποὺ τὸν περίμενε.

Περπατοῦσε καὶ μπροστὰ του ἦταν τὸ σκοτάδι. Μὰ πέρα ἀπ' τὸ σκοτάδι ἡ ματιά του ἔβγαλνε κι ἀναμετροῦσε τὸ σκληρό, τὸ μακρὸ μίσθος ποὺ τοὺς περίμενε. Θυμῆθηκε ἓνα συνάδελφό του, ἀγρότη ἀπὸ τὸν κάμπο τῆς Θράκης: «Ὅταν εἶναι θέρος, τοῦ ἔλεγε, κι οἱ θερπτάδες, κοντὰ στὸ μεσημέρι, εἶναι ἀποστακμένοι πιά ἀπὸ τὸν κάματο καὶ τὴ ζέστη, στήνουν δυὸ δεμάτια ἐκεῖ ποὺ δουλεύουν, ξαπλώνουν καὶ στὴ μικρὴ τους σκιά θάξουν τὸ κεφάλι τους. Παίρνουν ἓναν ὑπνάκο γιὰ δύο—τρεῖς λεπτά κι ὕστερα πάλι σηκώνονται καὶ ρίχνονται στὴ δουλειά. Ἔχουν νὰ ποῦν πῶς αὐτὸς ὁ ὑπνος, ὁ τόσο σύντομος, εἶναι κι ὁ πιὸ γλυκός. Εἶναι ὁ ὑπνος τοῦ θεριστή... Κι ἐγὼ ποὺ ἔβγαλα πῶς «ἀποστρατεύτηκα». Καθ' ἡμένη Ἑλένη. Μιὰ μέρα. Ὅστε: ἑντεκα ὥρες γιὰ τὰ πέντε χρόνια τῆς ἀγωνίας. Κι ἄλλα πόσα ἴσαμε νὰ τελειώσει τὸ θέρισμα:

Σὰ νῆταν ὁ κάμπος μπροστὰ του, ὁ Κώστας στίλβωνε τὰ μάτια μὲς τὸ σκοτάδι γιὰ νὰ δεῖ τὴν ἄκρη του. Ὁ ἄλλος ἄρχισε ἐπιτέλους νὰ τοῦ μιλά. Ἡ Ἑλένη καὶ τὸ δωμάτιο μὲ τὸ μεγάλο κρεβάτι καὶ τὴ μυρωδιὰ τῶν μαραιμένων τριαντάφυλλων, μείναν πίσω πολὺ, στὰ πόδια τῆς θάλασσας. Τώρα οἱ δυὸ ἄντρες βιάζαν μέσα στὸν κάμπο μὲ τὰ τραχειὰ χώματα καὶ τὸν ἀδυσώπητο ἥλιο.

ΣΤΡΑΤΗΣ ΤΣΙΡΚΑΣ

## Λ Ο Γ Ο Τ Ε Χ Ν Ι Α Κ Α Ι Ε Π Ι Σ Τ Η Μ Η

Ζοῦμε σὲ μιὰ ἐκπληκτικὴ ἐποχὴ. Ζοῦμε σὲ τέτοια ἐποχὴ, πού ὁ ρόλος τῆς ἐπιστήμης στὴ χώρα μας ἀπλώνει καταπληκτικὰ καὶ μαζὶ μ' αὐτό, ὅλο καὶ πὺρ σημαντικὸ γίνεται τὸ στοιχεῖο τῆς γνώσης στὴν Τέχνη. Τὸ 4ο πεντάχρονο σχέδιο βασίζεται στὴ νέα τεχνικὴ καὶ τὴ μηχανοποίηση, δηλαδή, στὴν ἐπιστημονικὴ σκέψη. Ἡ ἐπιστήμη, μόνη της, μᾶς ὁδηγεῖ σὲ μιὰ τεράστια ἀνατροπὴ καὶ στεκόμαστε πᾶ στο κατῶφλι μιᾶς κοντινῆς, χωρὶς προηγούμενο, ἐνεργητικῆς. Δὲν εἶναι μακριὰ ὁ καιρὸς πού ἡ ἐνεργητικὴ αὐτὴ θὰ γίνῃ πραγματικότητα, πού θὰ ἀντικαταστήσῃ ὄγκο ἀνθρώπινης ἐνέργειας, θὰ ἐκμηδενίσῃ αὐτὸ πού λέμε «μαύρη δουλειά», θὰ ἐξαφανίσῃ καὶ αὐτὴ τὴν ἐννοια «μουντζούρης ἐργατίας», θὰ παραδώσῃ στὰ χέρια μας μιὰ τεράστια δύναμη καὶ θὰ μᾶς βοηθήσῃ στὸ κοινωνικὸ μας μετασχηματισμό. Μπορεῖ, λοιπόν, ἡ Σοβιετικὴ φιλολογία νὰ μείνῃ ἀμέτοχη στὸ ἀπλωμα τοῦ ρόλου τῆς ἐπιστήμης στὴ χώρα μας; Ἄς κοιτάξουμε τὴν ἱστορία τῆς λογοτεχνίας καὶ θὰ βροῦμε πὼς ποτὲ δὲν ἦταν ἀδιάφορη γιὰ τὴν ἐπιστημονικὴ σκέψη. Στὸ κατῶφλι τῶν μεγάλων, τῶν βασικῶν ἀνακαλύψεων στὴν ἐπιστήμη, ὁ συγγραφέας, ὁ ἀνθρώπος τῆς τέχνης, αὐτὸς πού σκέπτεται μὲ μορφές, στάθηκε πάντα ὁ κήρυκας τῶν ἀνακαλύψεων αὐτῶν στὴν κοινωνία, τοὺς δινόταν μ' ὅλο του τὸ πάθος, τίς ἐξυπηρετοῦσε μὲ τίς νομβέλλες καὶ τὰ μυθιστορημάτα του. Δημιουργοὶ τοῦ ἐγκυκλοπαιδικοῦ γνωσεολογικοῦ συστήματος, πού ἀναπτύχθηκε πᾶν στὴ νέα, τὴ μετερεαλιστικὴ βάση, τὸ 18ο αἰῶνα στὴ Γαλλία, ἦταν συγγραφεῖς. Ὁ Ντιντερώ συστηματοποίησε, γενέκλεψε, ἐκλαίκεψε μὲ τὴ δυνατὴ του πέννα ἐκεῖνα, πού ἑκατοντάδες μαθηματικοί, γιατροί, ἀστρονόμοι, φυσικοί, χημικοί, δουλεύανε καὶ μελετούσανε στὰ ἐργαστήρια, στὰ γραφεῖα, στὰ ἀστεροσκοπεῖα. Κι' ὁ Ντιντερώ ἦταν ἓνας ἀπὸ τοὺς πὺρ σημαντικοὺς καλλιτέχνες τῆς ἐποχῆς του. Οἱ νομβέλλες του «Ἡ καλογρηά», «Ὁ ἀνηψιὸς Ραμώ», εἶναι μαργαριτάρια μέσα στὴ Γαλλικὴ πρόζα. Κ' εἶναι χαρακτηριστικὸ πὼς ἀπ' τὸν Ντιντερώ, ἀπ' τὴ σχολή του, ἡ γραμμὴ τῆς ἀνάπτυξης δὲν προχωρεῖ στὴν ἐπιστήμη ἀλλὰ στὴ λογοτεχνία, μιὰ καὶ τὴ βρίσκουμε τὸν 19ο αἰῶνα στὸν Σταντάλ, στὸν Φλωμπέρ, στὸν Μπαλζάκ, πού στὴν καλλιτεχνικὴ τους πρόζα ἀπαντοῦμε μιὰ τέτοια γνώση τῆς ψυχολογίας, μιὰ τέτοια φροντίδα γιὰ τὴ λεπτομέρεια, πού οἱ κριτικοὶ ἀποκαλοῦσαν τὴν τάση αὐτὴ γιὰ τὴν ἀκριβεία, στὸν Σταντάλ «ἐπιστημονικὴ», στὸν Φλωμπέρ «ἐμπειρικο—ἐπιστημονικὴ» ἐνῶ τὸν Μπαλζάκ πολλὰς φορὲς τὸν κατηγοροῦσαν γιὰ «ἀνιαρές» σελίδες, πού ἔγραψε γύρω ἀπ' τίς σύγχρονες του ἐπιστημονικὲς ἀνακαλύψεις, στὰ μυθιστορημάτα του.

Ἡ τελειότητα τῆς σύνθεσης τοῦ μυθιστορήματος τοῦ Μπαλζάκ «Peau de chagrin», μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ σὰν πρῶτυπο συνδιασμοῦ λογοτεχνίας καὶ ἐπιστήμης. Οἱ νέοι συγγραφεῖς μας θάπρεπε νὰ τὸ μελετήσουν βαθειά. Ἡ ὑπόθεση τοῦ μυθιστορήματος αὐτοῦ εἶναι φανταστικὴ. Εἶναι περίεργο πὼς ὁ Μπαλζάκ διάλεξε ἀκριβῶς μιὰ

φρανταστική υπόθεση, για να δώσει με τη βοήθειά της, ένα απ' τα πιο σπάνια σε ρεαλισμό, περιεχόμενα. Θα σ'ας θυμήσω με λίγα λόγια την υπόθεση αυτή. Ένας νέος που η φτώχεια τον έσπρωξε ως την άπελπισία και τη σκέρη της αυτοκτονίας, βρίσκει, άξαφνα, σ' ένα παλιατζίδικο και το αγοράζει, ένα κομμάτι ανατολίτικο δέρμα, που έχει μια μαγική ιδιότητα: Μόλις ο κάτοχός του επιθυμήσει κάτι, ή επιθυμία του εκπληρώνεται άμέσως, μα συνάμα μαζεύεται και το δέρμα κι όσο πιο έντονα και λαίμαργα το επιθυμεί τόσο και πιο πολύ μικραίνει, ως που στο τέλος φτάνει στο μηδέν και μαζί μ' αυτό τελιώνει κι ο άνθρωπος: Όταν το μαγικό δέρμα εξυφανιστεί εντελώς πρέπει να πεθάνει κι' ο ιδιοκτήτης του. Θα μπορούσε κανείς να συμπεράνει, πως είναι δυνατόν να διατηρήσει τη ζωή όσο θέλει, φτάνει να παραιτηθεί από κάθε επιθυμία. Αλλά τί αξίζει μια τέτοια ζωή; μα εκτός απ' αυτό είναι και πάλι αδύνατο, γιατί κάθε ζωντανός θέλει ενόσω ζει. Κι' ο άτυχος νέος που έδωσε τη ζωή του με το τρομερό μαγικό δέρμα, προσπαθεί να ξεφύγει απ' την εξουσία του. Ζητεί να βρει τρόπο να γλυτώσει τεχνικά απ' το μάζεμα, να το τεντώσει. Έδω το ταλέντο του Μπαλζάκ φτάνει στο απόγειό του. Ο Μπαλζάκ, ούτε λίγο, ούτε πολύ, περνά τον ήρωά του απ' όλη τη σύγχρονη του επιστήμη και τον περνά έξωχα, με τη μεγαλύτερη μαεστρία, με τη βοήθεια μορφών τόσο όμορφων και τόσο εκφραστικών που θα τις θυμόμαστε για πάντα! Ήρωτα πηγαίνει τον ήρωά του σε κάποιον ζωολόγο, τριγυρισμένον από πουλιά, που πάνω τους κάνει πειράματα. Είναι ένας μικροκαμωμένος, γεμάτος ένθουςιασμό γερωνάκιος, με περούκα, που του κάνει μια ολοκληρω γοητευτική διάλεξη για τα πουλιά του, για κάποιο άσπιτικό γάιδαρο, τον «όναγρο» μα που δεν καταλαβαίνει γιατί σημιμαζεύεται το μαγικό δέρμα. Ο ήρωας πηγαίνει τότε στον καθηγητή της μηχανικής, ένα ψηλό ξερακιανό άνθρωπο με τη μύτη πάντα γεμάτη με μια πράσινα ταμπάκο. Ο άνθρωπος αυτός δεν μπορεί να βρει τη σωστή κουμπότρεπα για το κάθε κουμπί, μα τα χέρια του, γεμάτα μεγαλοφυΐα, αποδεικνύουν σ' ότι βρεθεί μέσα σ' αυτά, — ένα μπουκάλι, μια σπασμένη γλάστρα, ένα σαινιδάκι — με μεγάλη πειστικότητα, την αρχή πάνω στην οποία βασίζεται το υδραυλικό πιεστήριο, που βάση του είναι η μαθηματική ιδέα του Πασκάλ. Ο ήρωας που ξέρει τον Πασκάλ μόνο σαν συγγραφέα κι' όχι σαν επιστήμονα, αναφωνεί με απορία: «μα μπορεί ο συγγραφέας των επαρχειακών γραμματίων ν'άχει κάνει αυτό εδώ;». Ο μαθηματικός μ' ένα χαμόγελο του άπαντά «μάλιστα» και του προτείνει να π'άν σ' ένα μηχανολόγο για να υποβάλουν το μαγικό δέρμα στην ενέργεια του υδραυλικού πιεστήριου. Ο ήρωας μας πηγαίνει στον μηχανικό αυτό, που τυχαίνει να είναι Γερμανός. Ο Μπαλζάκ φαίνεται πως συνειδητά διαλέγει τη μορφή αυτή. Οι Γάλλοι, γιαυτόν, είναι έφευρέτες, ενώ οι Γερμανοί είναι οι πρακτικοί, οι εφαρμοστές. Περιγράφει, πάρα κίττον το υδραυλικό πιεστήριο, και την ενέργειά του με τόση καλλιτεχνική δύναμη, με όση θα περιέγραφε ένα σεισμό ή μια έκρηξη ύψιστου, δηλαδή, σχεδόν τοπιογραφικά. Όταν το πιεστήριο αποδείχεται ακατάλληλο, ακολουθεί μια επίσκεψη στον χημικό που του μιλάει μ' όλην του την αγάπη για τ' αντιδραστήριά του αλλά και τ' αντιδραστήρια δεν έχουν

καμμιά εξουσία στο δέρμα. Βασανισμένος ο ήρωας τρέχει στους γιατρούς—φυσιολόγους, παρακαλώντας τους να του παρατείνουν τη ζωή· στον αιώνα του Μπαλζάκ, οι φυσιολόγοι ήταν ιδιόμορφοι φιλόσοφοι που άνταναν κούσαν την κοσμοθερία της κοινωνίας. Ο Μπαλζάκ μάς παρουσιάζει τρεις κατευθύνσεις της σύγχρονης του σκέψης με τη μορφή τριών γιατρών, φορέων των κατευθύνσεων αυτών: τον γιατρό οργανικό τον αντιπρόσωπο της οργανικής σχολής, τον μυστικιστή γιατρό, αντιπρόσωπο της σχολής των βιταλιστών και τον γιατρό σκεπτικιστή ένα παρατηρητή και ευθυμολόγο που νομίζει πως η καλύτερη θεωρία είναι η απουσία κάθε θεωρίας. Τα πορτραίτα των σοφών αυτών είναι γεμάτα ζωή, ρεαλισμό και κομικότητα, γιατί ο χαρακτήρας ενός σοφού, γεμάτος λόξεις και αντιθέσεις, είναι ένα εύρημα για τον καλλιτέχνη· από τη μιά μεριά είναι το μυαλό που τρέχει πιάσει το πάθος των ανακαλύψεων, για το οποίο ο Μπαλζάκ λέγει, «η λύσσα των ανακαλύψεων όμοια μ' όλα τ' άλλα πάθη, που με τόση δύναμη μάς απασπᾷ απ' τις τρέχουσες δουλειές του κόσμου αυτού, ώστε να χάνουμε τη συνείδηση του έγώ μας» κι απ' την άλλη μεριά η μικρολογία, το μικροφιλότιμο, ο στενός κοσμάκος της κάστας, η τσιγκουνιά, η εξιστική διάθεση, η γκρίνια, η ζήλια του μεγάλου ανθρώπου με περούκα, που κατηφορίζει απ' το φαλακρό κεφάλι του, ή βαθεία φιλαυτία κι' αδιαφορία για τον πελάτη. Αυτό είναι το καθρέφτισμα της Γαλλικής Ακαδημίας μ' όλη τη σύγχρονή της συντηρητικότητα. «Τί νεώτερο έχουμε στη χημεία;» ρωτούν ένα χημικό. «Τίποτε, μούχλα. Η χημεία πέθανε—στο μεταξύ η Ακαδημία αποφάσισε να παραδεχθεί πως υπάρχει το Ίτεϋλικόν δξύ», απαντά με ειρωνία ο χημικός.

Με τον τρόπο αυτό ο αναγνώστης του «Peau de Chagrin» εκτός απ' την απόλαυση της γλώσσας του νεαρού Μπαλζάκ, της φανταστικότητας της υπόθεσής του, μιᾶς συναρπαστικής εξωτικής λντρίγγας, των γοητευτικών μορφών δυο ήρωίδων, παίρνει και μιᾶ συγκεκριμένη, λεπτή γνώση της προβληματικής της επιστήμης της νεαρής αστικής τάξης του 1825—1835 περίπου, με τηντσουχτερή κριτική των επιστημονικών ιδρυμάτων και του τύπου των επιστημόνων. Το βιβλίο αυτό του Μπαλζάκ έγινε για μᾶς κλασικό, μὰ για την εποχή του ήταν ένα δξύ και συνταραχτικό ντοκουμέντο μεγάλης κοινωνικής δύναμης.

Τί γίνεται και στη δική μας λογοτεχνία; Μήπως πάνω απ' όλη την κλασική μας καλλιτεχνική παραγωγή, δέν ύψώνεται ή ρωμαλέα μορφή του Λομονόσοφ που συνενώνει μέσα του τον σοφό και τον ποιητή, τον μηχανικό και τον γραμματικό, τον χημικό και τον φιλόσοφο; Ο Λομονόσοφ κληροδότησε στη ρωσική λογοτεχνία την ακρίβεια της γνώσης και την πολυμέρεια της μόρφωσης, την τέχνη να συνδιάζουμε την επιστήμη με τις ανάγκες της ζωής και πρέπει να το πούμε, πως οι σημαντικότεροί της αντιπρόσωποι ήτανε πάντα πιστοί στην κληρονομιά αυτή του Λομονόσοφ. Η αξιομνημόνευτη λογοτεχνική εργασία του Ραντίσσεφ, της περιόδου της έξορίας του στη Σιβηρία, είναι σύγχρονα και κληροδότημα μεγάλου σοφού, που βλέπει βαθειά τα μέλλοντα και ποιητού, που προφητεύει το μεγάλο μέλλον της Σιβηρίας. Οι έρευνες του Πούσκιν στα αρχεία για την ιστορία της επανά-

στασης τῶν Πουγκατσιόβ, εἶναι δουλειὰ ἐνὸς ἱστορικοῦ ποὺ τὸν βοηθᾷ χωρὶς νὰ τὸν ἐμποδίζει ἡ ἰδιότητα τοῦ μεγαλοφυοῦς καλλιτέχνη. Ὁ Γκόγκολ, ὄντας πιά στὴν ἀνθιστὴ τῆς δόξας του, ἐπέμενε ἀνένδοτα γιὰ τὴν καθηγεσία τοῦ Πανεπιστημίου, καὶ δούλευε σοβαρὰ πάνω στὶς διαλέξεις του τῆς ἱστορίας. Ὁ ἀποτυχημένος συγγραφέας τοῦ 1840-50 Σαζόνωφ, συμφοιτητῆς τοῦ Χέρτσεν καὶ τοῦ Ὁγκαριόβ, ἔγραψε ἓνα ἄρθρο γιὰ τὸν Τουργκένιεφ, ὅπου ἀναρωτιέται πῶς ὁ περίφημος Ρώσος μυθιστοριογράφος μπόρεσε «νὰ ἀποκαταστήσει τὴν ἀλυσίδα τῆς ἐθνικῆς παράδοσης» στὴ λογοτεχνία, ποὺ διακόπηκε μὲ τὸ θάνατο τοῦ Πούσκιν καὶ ἀπαντᾷ: μὲ τὴ σοφὴ συνένωση τῆς δυνάμει τῆς σκέψεως, μὲ τὴν παρόρμηση τῆς ἔμπνευσις». Καὶ στὸν ἴδιο τὸν Τουργκένιεφ βλέπει σὰν βασικὸ, πῶς εἶναι «σοφὸς καὶ μορφωμένος». Ἡ πεποίθησις αὐτὴ γιὰ τὴν βαρύτητα τοῦ συγγραφέα νὰ εἶναι «σοφὸς καὶ μορφωμένος» εἶναι τυπικὴ γιὰ τὰ μέσα τοῦ 19ου αἰῶνα, ὅταν οἱ συγγραφεῖς δὲν ξεχωρίζανε τὴν περιοχὴ τῆς λογοτεχνίας ἀπ' τὴν περιοχὴ τῆς ἐπιστημονικῆς σκέψεως, καὶ ἄφηναν πάντα πίσω τους ἐκτὸς ἀπ' τὸ καθαρὰ καλλιτεχνικὸ τους ἔργο, καὶ ἐπιστημονικὰς ἐργασίες ἢ ἄρθρα κριτικὰ, καὶ ἐννοῦσαν πάντα πῶς ὑπάρχει κάποια διαφορὰ ἀνάμεσα στὴ λογοτεχνία καὶ τὴν καλλιτεχνία. Τὰ περιοδικὰ τοῦ περασμένου αἰῶνα ἔγραφαν πάντα σὰν ὑπότιτλο «περιοδικὸ Λογοτεχνίας καὶ Τέχνης», σάμπως ἡ ἐννοία τῆς λογοτεχνίας νὰ ἦταν πιά πλατειὰ ἀπὸ μόνη τὴν λογοτεχνικὴ πρόζα ἢ τὴν ποίηση, πιά πλατειὰ ἀπὸ ὅτιδήποτε εἶδος τέχνης. Τὸ 1941, βγήκε ἓνα ἐνδιαφέρον βιβλίον τοῦ ἀκαδημαϊκοῦ Κοστογιάνς γιὰ τὸ μεγάλο φυσιολόγο Σέτσενιεφ. Ἐκεῖ μᾶς λέει μὲ πόσο μεγάλη προσοχὴ οἱ συγγραφεῖς τοῦ 1840—1860 παρακολουθοῦσαν τὸ ἀνθίσμα τῆς φυσιογνωσίας στὴ Ρωσία καὶ ὅχι ἀπλὰ παρακολουθοῦσαν, κρατοῦσαν στενὸ σύνδεσμον μὲ τοὺς σοφοὺς, γονιμοποιοῦσαν μὲ τὴν ἐπιστήμην τὰ βιβλία τους καὶ ἐπιδροῦσαν, μὲ τὴ σειρά τους στὴν ἐπιστήμην. Κατὰ τὴν ἔκφραση τοῦ Κοστογιάνς «οἱ φυσικοεπιστημονικὰς γνώμεις τοῦ Χέρτσεν, τοῦ Ντομπρολιούμποφ, τοῦ Τσερνισέφσκι, τοῦ Πίσαριεβ, ποὺ ρούφιζαν κάθε τι ποὺ ἦταν προοδευτικόν, φτάνοντας καὶ ὡς τὸν Νταρβίνο, ἔγιναν οἱ τροφοδότες ρίζες γιὰ τὴν ἀνάπτυξιν τῆς θεωρητικῆς φυσιογνωσίας στὴ Ρωσία».

Ὅταν βυθιζόμαστε στὰ παλὰ περιοδικὰ νιώθουμε πόσο κοντὰ βρίσκονταν ἡ λογοτεχνία μὲ τὴν ἐπιστήμην. Βαθύτατες σκέψεις, ποὺ γεννήθηκαν ἀπὸ τὴν ἐπικοινωνία μὲ τὴν ἐπιστήμην, ζοῦνε στὴν ποίηση τοῦ Τιούτσεν. Στὸν ἀγνώονα ὑπὲρ ἢ κατὰ τοῦ Δαρβίνου πῆρε μέρος ὅλη σχεδὸν ἡ λογοτεχνία μας. Εἶναι ἀξιοπρεπὲς ἔργο, πῶς ὁ Α. Τσέχωφ, ὅταν εἶχε γίνει πιά συγγραφέας μὲ παγκόσμια φήμην, ἐννοῶσε πῶς πρέπει «νὰ ἀποτίσει τὸ χρέος του» στὴν ἐπιστήμην, καὶ δούλευε σοβαρὰ γιὰ τὴν ἱστορίαν τῆς ἱατρικῆς στὴ Ρωσία. Ἡ σχέση μὲ τὴν ἐπιστήμην ἦταν ἡ λυδία λίθος γιὰ τὸν καθορισμὸ τῆς ἀντιδραστικότητος ἢ ἐπαναστατικότητος, γιὰτὶ δὲν ὑπῆρχε οὐδετερότητα πάνω σ' αὐτό. Ἀπὸ τὸ γεγονός πῶς βλέπει ὁ συγγραφέας τὴν ἐπιστήμην, μποροῦσε νὰ διακρίνει κανένας τὸ πολιτικὸν τοῦ πρόσωπου. Ὁ Ντοστογιέφσκι στοὺς ἀδελφοὺς Καραμᾶζοφ παράβαλε τὴν ἐπιστήμην μὲ τὴν μισητὴν γαῖαν «στᾶσιν», ἀντέταξε στὴ χημεῖαν, τὴν «ψυχὴν» τοῦ ἀνθρώπου καὶ θέλοντας νὰ ταπεινώσει, νὰ λερώσει τὴν ἐπιστήμην, ἔβαλε στὸν Σμερντιακόβ του, τὴν



ἀγάπη πρὸς τὴ «μόρφωση». Καί, δίπλα σ' αὐτό, θυμηθεῖτε τὰ ἐμπνευ-  
σμένα λόγια τοῦ βασανισμένου ἀπ' τὸν τσαρισμὸ Ταρὰς Σοφσένκο:  
«ὦ ἀγρόνομοι φιλόανθρωποι, βρέστε ἀντὶς δρεπάνι καμμιὰ ἄλλη μη-  
χανή· μ' αὐτὸ θὰ προσφέρετε τὴν πιὸ μεγάλη ὑπηρεσία στὴν καταδι-  
κασμένη σὲ βαρεῖα δουλειὰ ἀνθρωπότητα. Μεγάλε Φούλτον καὶ μεγά-  
λε Οὐάτ... αὐτὰ ποὺ ἄρχισαν στὴ Γαλλία οἱ ἐγκυκλοπαιδιστὲς θὰ τὰ  
τελειώσῃ σ' ὅλον τὸν τεράστιο πλανήτη τὸ, γεμάτο μεγαλοφυΐα, παι-  
δί σας». Γίνεται ἀμέσως ἀντιληπτὴ ἡ διαφορὰ τῆς ἀτμόσφαιρας.

Δὲν ἀξίζει τὸν κόπο νὰ φέρουμε κι ἄλλα παραδείγματα. Ὁ ρό-  
λος τῆς ἐπιστήμης, στὴ φιλολογικὴ σύλληψη τῶν Ρώσων συγγραφέων  
τοῦ περασμένου αἰῶνα, εἶναι σὲ ὅλους μας, — σὲ ἄλλους λίγο σὲ ἄλλους  
πολύ, — φανερός. Ὁχι λιγώτερο φανερός εἶναι καὶ στὴ σοβιετικὴ  
ἐποχὴ. μ' ὅλο τὸ νεαρὸ τῆς ἡλικίας τῆς σοβιετικῆς λογοτεχνίας ἔχει  
δημιουργηθεῖ πιὰ κι ἔχει βρεῖ τοὺς βασικούς νόμους τοῦ σὰν ἀνεξάρ-  
τητο εἶδος τὸ «ἐπιστημονικοκαλλιτεχνικό» βιβλίο. Ἐχουμε διακεκρι-  
μένους, ἔξοχους ἐκλαϊκευτές, ποὺ τὰ βιβλία τους μποροῦν νὰ φέρουν  
κι εὐχαρίστηση κι ὠφέλεια μὲ τὸ διάβασμά τους. Ἀς ἀναφέρω μονάχα  
τὸ Γενάδιο Φίς, Ρικατσόβ, Ἀγκάποβ, Γκουμιλιόβκι, ποὺ τὸ τελευταῖο  
δημοσιευμένο βιβλίο του γιὰ τὸ σιδηρόδρομο θὰ καταλάβει μιὰ σίγου-  
ρη θέση σ' ὁποιαδήποτε βιβλιοθήκη, τοῦ Μιχάηλοβ, ποὺ μπόρεσε νὰ  
κάνει ἀπὸ τὴ γεωγραφία τέχνη καὶ πολλοὺς ἄλλους. Ἄν συγκρίνουμε  
ὅμως αὐτὰ μὲ τὰ περασμένα, εἶναι ἐλάχιστα. Εἶναι νέα ἀκόμη ἡ πα-  
ράδοση τῆς σοβιετικῆς κουλτούρας, νέος καὶ ὁ συγγραφέας ποὺ μπῆκε  
μόλις πρὸ λίγο στὴ λογοτεχνία, ποὺ δὲ σπούδασε ἀρκετά, ποὺ δὲν εἶχε  
ἀρκετὸ καιρὸ νὰ διαβάσει, ὁ αὐτοδίδακτος, ποὺ σχεδὸν πάντα περιο-  
ρίζεται σὲ μιὰ μονάχα γλώσσα, γιατί τὶς περισσότερες φορὲς δὲν ξέρει  
παρὰ μονάχα τὴ μητρικὴ του.

Ὅταν τελευταῖα στὴ λογοτεχνικὴ ἐφημερίδα δημοσιεύτηκε τὸ  
γράμμα τοῦ συντρόφου Καφτάνοβ, ποὺ μᾶς κατηγοροῦσε πὼς βιβλία  
γιὰ τοὺς φοιτητές, γιὰ τὸν τύπο τοῦ σοβιετικοῦ φοιτητῆ δὲν ὑπάρχουν,  
πὼς δὲν ἔχουμε γράψει τίποτα γιὰ τὴ ζωὴ τῶν Ἀνωτάτων σχολῶν,  
πολλοὶ ἀπὸ μᾶς ἔνωσαν τὸ μεγάλο δίκιο αὐτῆς τῆς μομφῆς. Ἐνα  
μέρος, βέβαια, τῆς «σχετικῆς ἀλήθειας» μπορούμε νὰ τὸ φορτώσουμε  
καὶ στοὺς ὅμους τῆς σύνταξης τῶν ἐντύπων, ποὺ ποτὲ δὲν φρόντισαν  
νὰ παρακινήσουν τὸ ἐνδιαφέρον τῶν συγγραφέων γιὰ τὴ σοβιετικὴ  
ἐπιστήμη καὶ τὰ προβλήματα τῶν σοβιετικῶν σχολῶν.

Ἀλλὰ δὲν μπορούμε νὰ παραδεχτοῦμε μὲ κανένα τρόπο πὼς ἡ  
λογοτεχνία μας εἶναι ἀσύνδετη μὲ τὴν ἐπιστήμη. Ἀντίθετα, ἡ διὰ-  
κρισὴ τῆς ἀπ' τὴν σύγχρονη ἀστικὴ λογοτεχνία, ὅλη ἡ δύναμη κ' ἰδιο-  
μορφία της (π.χ. «Τὸ πῶς τῆς ἡμέρας τὸ Σάββατο» τοῦ Πρίστλεϊ εἶ-  
ναι ἀσύγκριτα πιὸ ἀδύναμο ἀπὸ ὁποιοδήποτε «παραγωγικό» μας μυ-  
θιστόρημα μ' ὅλο ποὺ καλλιτεχνικὰ μπορεῖ νὰ ναι ψηλότερὰ του) εἶ-  
ναι ἀκριβῶς ἡ βαθεῖα, ἡ βαθύτατη σύνδεση τῆς σοβιετικῆς λογοτε-  
χνίας μὲ τὴν ἐπιστήμη, τὴν πιὸ προοδευτικὴν τὴν πιὸ νέα ἐπιστήμη  
τοῦ σήμερα, μὲ τὸν μαρξισμό. Βασικὸ φταίξιμο τῶν κριτικῶν μας  
νομίζω τὴν ἀδυναμία τους νὰ καταλάβουν ποῦ καὶ πὼς ἀντανάκλῃται ὁ  
σύνδεσμος αὐτὸς στὴν Τέχνη μας. Αὐτοί, ζητοῦν τὸν μαρξισμό μὲ τὸν  
τυφλοσύρτη καὶ δὲ νιώθουν τὰ βάθη ἐκεῖνα τῆς μεταμόρφωσής του

στή λογοτεχνία, που θά μπορούσαν νά κάνουν τήν κριτική ὁμιλία γιά τήν τέχνη μας βαθυτέρα καί νά τήν μεταφέρουν στά μεγαλύτερα φιλοσοφικά ὕψη. Ἐξηγῶ τή σκέψη μου μ' ἓνα παράδειγμα. Πρὶν ἀπὸ λίγο, πρωτάκουσα τὴ μεγαλοφυῆ ὕπερα τοῦ Τάνιεβ «Ἡ Ὁρέστεια». Τὸ σενάριό της τῷγραψε ὁ ποιητὴς Βέρνικστερν, πάνω στὸ δράμα τοῦ Αἰσχύλου καὶ ἀνεβάστηκε σὲ περιορισμένο χώρο, στὴν σάλα τοῦ σπιτιοῦ τοῦ σοφοῦ. Εἶδαμε τὴν αὐστηρή, σχεδὸν ἄδεια σκηνή, μὲ τίς λιτὲς σκηνογραφίες τοῦ ζωγράφου Φαβόρσκη: τὸ σχῆμα μιᾶς ἑλληνικῆς στοᾶς, σχῆμα κολώνας, σχῆμα ἀετώματος, πού μόλις τὸ ἔγγιζε ὁ μέανδρος. Αὐτὸ ἦταν ὅλο. Οἱ ἄνδρες ἔπαιζαν μὲ μαῦρα κοιλιοῦμα, οἱ γυναῖκες φόρεσαν μεταξωτοὺς χιτῶνες, ἀλλὰ δὲν μπορούσε νά ποῦμε πῶς ἔπαιζαν. Ἡ δράση τους ἐκδηλώνονταν σὲ τραγοῦδι, συνοδευμένο μὲ τὴ σχεδὸν δαιμονικὴ ἀπὸ τὴ δύναμη καὶ τὸ πάθος μουσικὴ τοῦ πιάνου, τῆς ἐξαιρετικῆς προικισμένης πιανίστας Γιούντινα. Οἱ ἡθοποιοὶ δὲν εἶχαν οὔτε κοθόρονους, οὔτε τίς μάσκες τοῦ ἀρχαίου ἑλληνικοῦ θεάτρου. Ὁ χορὸς ἦταν λιγιστός. Ἀναγκαστήκαμε ν' ἀρκεστοῦμε στίς Ἑρρινίες, πού σύμφωνα μὲ τὴ σκέψη τοῦ συγγραφέα θάπρεπε νά καταδιώκουν τὸν Ὁρέστη πάνω στὴ σκηνή. Δὲν ὑπῆρχε οὔτε μακιγιάζ. Κι ὅμως ἡ μεγαλοφυΐα τῆς μουσικῆς, ἡ καθαρότητα καὶ ἡ διαύγεια τοῦ λόγου, ἡ ἐξαιρετικὴ καθοδήγηση τοῦ θεάματος, μᾶς μετάφεραν ἀμέσως στὴν ἀρχαία Ἑλλάδα, στὸν κόσμον τὸν ξένο γιὰ μᾶς, τὸν τρομερὸ γιὰ μᾶς, τὸν συνταρακτικὸ μὲ τὴν ἀποκοτιά καὶ τὸ ἀκατάλυτο τῶν ἠθικῶν του κανόνων. Καθόμαστε στὴ σάλα μὲ καταπληκτικὰ τρομερὰ σιγὰ φοβούμεστε νά κουνηθοῦμε. Ζοῦσε μονάχα ἡ μουσικὴ. Τόσο μεγάλῃ ἦταν ἡ γοητεία αὐτοῦ τοῦ ξένου, τοῦ τρομεροῦ κόσμου, ὅπου βασίλευε μονάχα ἡ μοῖρα, ἡ ἀμετάτρεπτη θέληση τῆς μοίρας, σάμπως νά μὴν φτᾶει κανένας σ' αὐτὸν τὸν κόσμον. Δὲν ξέρει κανένας πῶς ἦρθε τὸ ἔγκλημα στὴ γῆ, ὅλα κινῶν πάνω στὴ σιδερένια λογικὴ τῆς θεᾶς ἀνάγκης, τῆς θεᾶς τῆς τυφλῆς ἀναγκαιότητας... Ξαφνικά, στὸ αὐστηρὸ ἑλληνικὸ οἰκοδόμημα τῆς ἀμίληκτης καὶ τυφλῆς ἀναγκαιότητας χύθηκε στὸ τέλος ἡ λαμπρὴ μουσικὴ τοῦ ἀτομικοῦ, τοῦ ψυχικοῦ ἐλέους, ἡ φωτεινὴ ἀποθέωση τοῦ ἐξαγνισμοῦ καὶ τῆς συνγνώμης. Ἀντὶ τῆς ἀρχαιότητας, τῆς κλασικῆς ἰδέας τῆς τυφλῆς ἀναγκαιότητας, ξεπήδησε ἡ παλιὰ ἀτομιστικὴ χριστιανικὴ ιδέα τοῦ «ἐξαγνισμοῦ καὶ τῆς συνγνώμης». Ἡ ἐντύπωση τῆς διαφορᾶς τῶν δυὸ κόσμων, ἦταν τόσο δυνατὴ, πού ἄθελα ἀνάγκαζαν τὸ θεατὴ νά νιώσει τὸ τελικὸ βᾶθος τῆς τέχνης, τὸ βάθος ἐκεῖνο ὅπου ἡ τέχνη ἀντακλᾷ τὴ σχέση τοῦ ἀνθρώπου πρὸς τὴν πορεία τῆς ἱστορίας. Ἡ τέχνη ἀπαραιτήτα κλείνει μέσα της τὴν διαλεκτικὴ τῶν μεγάλων ζωτικῶν συγκρούσεων ἀνάμεσα στὸ ἀτομικὸ καὶ καὶ τὸ γενικὸ πού βρίσκουν τὴ λύση τους σὲ συσχετισμὸ μὲ τὴν ἐξάρτηση τοῦ ἀνθρώπου ἀπὸ τὴν ἱστορία. Μοιρολατρεία, ἡ πίστη στὸ τυφλὸ πεπρωμένο ἦταν ἡ σχέση τοῦ ἀρχαίου ἀνθρώπου. Ἡ ἐλπίδα τῆς συνγνώμης καὶ τῆς ἀνταπόδοσης μεσ' ἀπὸ τὴν κατανόηση τῆς θυσίας, ἦταν ἡ σχέση τοῦ χριστιανισμοῦ. Ἱστορικὰ, ἡ ιδέα τοῦ τυφλοῦ πεπρωμένου, ὅπως καὶ ἡ ιδέα τῆς ἐξαγνιστικῆς θυσίας καὶ τῆς σωτηρίας, ἔγινε τρομερὸ ταξικὸ ὄργανο τῶν λίγων γιὰ τὴν καταπίεση τοῦ πλῆθους. Ἐγινε ἐμπόδιο γιὰ τὴν ἀνάπτυξη τῆς ἀνθρωπότητας πού μοχθεῖ.

Ὅταν ἡ αὐλαία ἔκλεισε, βρεθήκαμε στὴν τρίτη πραγματικότη

τα, στὸν κόσμο μας, στὸν σοβιετικὸ κόσμο τῆς νέας σχέσης τοῦ ἀνθρώπου πρὸς τὴν πορεία τῆς ἱστορίας, τοῦ ὑποκειμένου πρὸς τὸ ἀντικείμενο. Ὁξυμένα μὲ τὴν ἀληθινὴ τέχνη, τὸ ἐσωτερικὸ μας μάτι, τὸ ἐσωτερικὸ μας αὐτί, δὲν μπόρεσαν νὰ μὴ νιώσουν μὲ τὸ νέο τρόπο, μὲ νέα ὀξύτητα τὴν διάκριση τοῦ κόσμου μας ἀπὸ τὸν χιθεσινὸ κόσμο. Καὶ μερικοὶ ἀπὸ μᾶς ἄθελα σκέφτηκαν. Γιατὶ ἐμεῖς οἱ σοβιετικοὶ καλλιτέχνες, οἱ ἄνθρωποι τῶν νέων ἠθικῶν κανόνων, τῆς νέας σοσιαλιστικῆς ἐποχῆς, δὲν ξέρουμε ἀκόμα, δὲν μπορούμε ἀκόμα ν' ἀντικατοπτρίσουμε στὴν τέχνη μὲ τέτοια δύναμη καὶ βάθος τὸν νέο θαυμάσιο κόσμο μας—τὸν κόσμο τῶν σχέσεων μας μὲ τὴν πορεία τῆς ἱστορίας! Ἡ σχέση αὐτὴ μᾶς εἶναι πιά φανερὴ· εἶναι τόσο ὕψηλὴ, εἶναι τόσο φανερὴ, πὺ μᾶς προκαλεῖ ἡ ἴδια τὴν τέχνη! δὲν ἔχουμε τὴ Θεὰ ἀνάγκη, ἔχουμε βγεῖ ἀπ' τὸν κύκλο τῶν Χριστιανικῶν ιδεωδῶν τῆς ἐξιλαστήριας, θυσίας καὶ τῆς συγγνώμης. Σὲ μᾶς βασιλεύει ἡ φωτεινὴ ἰδέα «τῆς ἐπίγνωσης τῆς ἐλευθερίας ἀπὸ τὴν ἀναγκαιότητα» πὺ ἐλευθερώνει τὸν ἄνθρωπο καὶ τὸν κάνει κυρίαρχο τῆς μοίρας του. Ὅταν στοχάστηκε τὴ σχέση μας πρὸς τὸ ἱστορικὸ γίνεσθαι, ξεχωριστὰ ἀπ' τὴς περασμένες ἐποχές, τὴν ἀρχαία καὶ τὴν χριστιανικὴ, ἀμέσως μὲ ἄλλα μάτια κοίταξα καὶ τὰ νεαρὰ σοβιετικὰ μας βιβλία. Τί ἔγινε πραγματικὰ μετὰ τὴν ἐπανάσταση; Ὅλο τὸ κοινωνικὸ μας εἶναι διαποτίστηκε πλοῦσια ἀπὸ τὴν ἐπιστήμη, τὴ νέα ἐπιστήμη, τὸν μαρξισμό, πὺ μπόρεσε νὰ ξεδιαλύνει τοὺς νόμους πὺ κυβερνοῦνε τὴν πορεία τῆς ἱστορίας. Ἡ ἐπιστήμη αὐτὴ διαλύθηκε μέσα στὴν πραγματικότητα μας. Εἴτε μάθαμε τὸν μαρξισμό στὸ βιβλίο εἴτε δὲν τὸν μάθαμε, αὐτὸς διαπότισε τὴ ζωὴ μας κ' ἡ ἀντανάκλαση τῆς ζωῆς αὐτῆς βρίσκεται στὴ λογοτεχνία μας. Μπροστὰ στὴν ἐπιστήμη τοῦ μαρξισμοῦ, τὴ νέαν ἐπιστήμη τῆς ἐποχῆς μας ἡ σοβιετικὴ λογοτεχνία ἀπλώσε διάπλατα τὴς σελίδες τῆς μ' ὅλο πὺ οἱ ἴδιοι οἱ συγγραφεῖς, ἴσως νὰ μὴ τὸ φαντάστηκαν ἢ νὰ μὴν τὸ κατάλαβαν καθαρὰ. Ἐχουμε δεχτεῖ ὅταν σκεφτόμαστε τὸν μαρξισμό δὲν γινόταν κύριος τοῦ πνεύματος τοῦ μαρξισμοῦ. Καὶ τὸ πνεῦμα τοῦ μαρξισμοῦ βρίσκεται στὴ νέα σχέση τοῦ πρὸς τὴν ἱστορία. Στὰ σοβιετικὰ βιβλία ζεῖ καὶ ἀνασαίνει ἓνας ξεχωριστὸς ἄνθρωπος. Ὁ ἄνθρωπος αὐτὸς ξέρεי τί καὶ γιατί τὸ κάνει. Παλεύει μὲ τὰ ἐμπόδια ξέροντας γιατί παλεύει. Σὲ μᾶς ἐμφανίστηκε ἓνα ἰδιαίτερο συμπλήρωμα τῆς λέξης «πρὸς». Ἐκμηδενίστηκε ἡ δύναμη τοῦ τυχαίου στὴς ὑποθέσεις τῶν σοβιετικῶν βιβλίων. Ἡ εὐρωπαϊκὴ «ὑπόθεση» βασίζει μέχρι καὶ τώρα τὸ μεγαλειότερό της ἐνδιαφέρον στὸ τυχαῖο στὸ ἀπρόβλεπτο, στὸ ἀνακάτωμα τῆς μοίρας, στὸ γεγονὸς ὅτι τὰ παιδικὰ βιβλία ἀρχίζουν ἀπ' τὴ λέξη «αἴφνης». Ἀντίθετα ἐμεῖς στὴ νεαρὴ σοβιετικὴ λογο-

τεχνία φωτίζουμε τὸ πεδίο τῆς δράσης τῶν ἀνθρώπων σὲ πολλὴ μακρινὴ ἀπόσταση, ὅπως μέσα σ' ἓνα φωτεινὸ κύκλο ἀπὸ μιὰ ψηλὰ κρεμασμένη λάμπα, ποὺ ἀφήνει γιὰ τὸν ἀνθρώπο πολὺ μεγαλεῖτερο μέρος γιὰ ἐκλογὴ τῆς γραμμῆς τῆς συμπεριφορᾶς του. Σύγχρονα τὸ ἴδιο γεγονὸς ἀφήνει πολὺ λιγότερο μέρος γιὰ τὸ ἀπρόοπτο ἢ τὸ τυχαῖο τῆς ἐκλογῆς αὐτῆς· ἀπ' ἐδῶ βγαίνει ἡ ἀντανάκλαση τῆς προβληματικῆς τῆς ἐπιστῆμης στὰ βιβλία μας. Ὅσο λίγο καὶ νὰ ὑπάρχει, πάντοτε ὑπάρχει. Στὰ πρώϊμα μυθιστορήματα γιὰ τὰ κολχόζ «Τὰ κούτσουρα» «Τὸ ξεχέρσωμα» καὶ τὰ ἄλλα, ὁ ἀναγνώστης θὰ βρεῖ ἐπεισόδια καὶ σελίδες ἀφιερωμένες στὴ σύγχρονή μας ἀγροτοχνικὴ. Τὰ ἐπεισόδια αὐτὰ—συνεδριάσεις στὸ Κρεμλίνο, συγκεντρώσεις στὴν Τιμιριέζεφσκα—γίνονται ἔτσι, ποὺ ὁ συγγραφέας μαζί μὲ τὸν ἥρωα συμμετέχουν στὸν ἀγώνα γιὰ κάθε τι τὸ προοδευτικὸ στὴν ἐπιστήμη μας, τὸ νέο σ' αὐτήν, ἐνάντια οὐδὲ κείνους ποὺ ἐμποδίζουν τὸ μπάσιμο στὴ νέα ζωὴ. Ἡ ψυχολογία τοῦ σαμποτέρ, ἀρχίζει νὰ ξεκαθαρίζει στὴ λογοτεχνία μας σὰν ψυχολογία ἐνὸς ἀνθρώπου ἀνίκανου νὰ παραδεχτεῖ τὴν ἀναγκαιότητα τῆς ἱστορίας καὶ νὰ ἐλευθερωθεῖ μὲ τὴν κατανόηση καὶ τὸ χῶνέμά της. Αὐτός, ἐξ αἰτίας τῆς παληᾶς του σχέσης πρὸς τὴν πορεία τῆς ἱστορίας, μὲ τὴ δύναμη τοῦ αἰσθήματος τῆς σοβιετικῆς μας πραγματικότητας, σὰν καταλίεσης τοῦ ἐγὼ του, μισεῖ τὴν νέα τεχνικὴ, τὴν κίνηση πρὸς τὰ ἐμπρός, ποὺ μᾶς ἰσχυροποιεῖ, καὶ τείνει πρὸς τὴν παληὰ τεχνικὴ, πρὸς τὴν παληὰ ζωὴ. Στὸ μυθιστόρημα τοῦ Λεόφοβ, «Ἡ ἑκατοντάδα», συναντιόμαστε μὲ τὴν ἄρνηση τῆς ἐπιστῆμης καὶ τοῦ πολιτισμοῦ στὸν ἀνθρώπο ποὺ γίνεται σαμποτέρ. Ὁ ἀνθρώπος αὐτός θέλει ἐσωτερικότητα, θέλει τὴν τυχαίτητα τῶν στοιχείων, θέλει τὰ πρεσβεῖα τιμῆς τῆς φύσης, πάνω ἀπ' τὸν πολιτισμό, τῆς πίστεως πάνω ἀπ' τὴν ἐπιστήμη ἢ ὅπως λέγει ὁ ἴδιος θέλει «θέσεις». Γιαυτὸν ἡ «θέσις» εἶναι «ὁ παρθένος κόσμος» στὸ ἀγριο δάσος, ἡ σκοτεινιά, τὸ ποτάμι ποὺ τρέχει πρὸς τὸ ἄγνωστο, οἱ κοιμισμένοι ἀνθρώποι, οἱ συνήθειες τῶν παπούδων μας, δηλαδή, μᾶλλον λόγια, ὅλο ἐκεῖνο τὸ ἔμβροδο σκοτάδι τῆς ζωῆς, ἀπ' τὸ ὁποῖο μ' εὐχαρίστηση ἀπελευθερώνεται καὶ αὐτός ὁ κοιμισμένος ἀνθρώπος ἂν ἔχει μείνει ἀκόμα κινένας τέτοιος πουθενά. Στὸ «Τσιμέντο» καὶ στὴν «Ἐνέργεια» τοῦ Γκλάντκοβ, στὸ μυθιστόρημα τοῦ Κατάγιεβ «Χρόνος—Ἐμπρός!» στὰ δύο μυθιστορήματα τοῦ Κρίμοβ «Μηχανικὴ» καὶ «Τάνκερ—ντερμπέντ» καὶ σ' ἄλλα βιβλία μας, οἱ ταξικοὶ ἐχθροὶ σκεπάζονται μὲ μιὰ ταμπέλα ἐπιστῆμης γιὰ νὰ ἐμποδίσουν μὲ μεγαλεῖτερη ἄνεση καὶ πιὸ εὐκόλα τὴν πραγματικὴ, τὴν προοδευτικὴ ἐπιστήμη, νὰ στερεώσει τὸ μισητὸ γι' αὐτοὺς σοβιετικὸ καθεστῶς.

Μὰ ἡ ἰδέα τῆς νέας ἐποχικῆς σχέσης πρὸς τὸ ἱστορικὸ γίνεσθαι, εἶναι πολὺ πιὸ βαθειὰ ἀπ' ὅ,τι προφτάσαμε νὰ τὴ ζωγραφίσουμε στὸ πρῶτο στάδιο τῆς λογοτεχνίας μας. Ἡ ἐπεξεργασία τῆς ἰδέας αὐτῆς, θὰ ἐμβαθύνει ἅπειρα τὸν ψυχολογικὸ κόσμον τοῦ σοβιετικοῦ βιβλίου, γιατί οἱ ρήξεις κ' οἱ συγκρούσεις ποὺ προκύπτουν στὸν κόσμον τῆς ἰδέας αὐτῆς, σὲ βάθος καὶ σὲ δύναμη ὄχι μονάχα δὲν ὑστεροῦν ἀλλὰ καὶ ξεπερνοῦν τὶς συγκρούσεις καὶ τὶς ρήξεις τῶν περασμένων αἰώνων. Αὐτοὶ οἱ φαουστικοὶ καὶ προμηθεῖκοι ψυχικοὶ κόσμοι, αὐτὰ τὰ αἰσθήματα κ' οἱ πόνοι, θέλουν γιὰ νὰ τὰ σηκώσει κανεὶς, ἥρωες τοῦ

Σαίξπηρ. Μόλις, μόλις, έχουμε σημειώσει μιὰ πρόσβαση σ' αὐτούς, σὲ μερικά ἀπ' τὰ μυθιστορήματά μας πού εἶναι ἀφιερωμένα στή σύγκρουση τῆς ἀντικειμενικῆς καὶ ὑποκειμενικῆς ἀλήθειας, στήν κομματική συνείδηση. Ἡ ἀντικειμενικὴ ἀλήθεια μᾶς ἔγινε προσιτή, γιατί ὁ μαρξισμός μᾶς ἔδωσε στὰ χέρια τὸ κλειδί τῆς κατανόησης τῶν νόμων τῆς κοινωνικῆς ἀνάπτυξης. Ἡ ὑποκειμενικὴ ἀλήθεια βόσκει μέσα μας μ' ὅλα τὰ τεράστια ψυχολογικὰ μπαράζια, κληρονομικὰ τῶν περασμένων. Ἡ σύγκρουση ἀνάμεσα στήν ἐπίγνωση ποῦ πᾶει ὁ κόσμος καὶ τὴν ἀτομικὴ προσωπικὴ αἴσθηση, ἐγγύτητας ἀπ' ἐκεῖ πού ξεκινάει, ἀνάμεσα σ' ἐκεῖνο πού ζεῖ στὴ συνείδηση σὰν ἓνα λογικὸ «θέλω» σκληρό, σκηθρικό, ἐντατικό, πού βαδίζει στὴ γραμμὴ τῆς μεγαλείτερας ἀντίστασης καὶ ἐκεῖνο πού ζεῖ στὴν αἴσθησή μας, στὴν ὄρεξη, σὰν ψυχολογικὸ «θὰ ἐπιθυμοῦσα» ἐνστικτώδες, ἐπιπόλαιο, εὐκόλο, πού πηγαίνει πάνω στὴ γραμμὴ τῆς ἐλάχιστης ἀντίστασης—αὐτὴ εἶναι μιὰ ἀπὸ τίς πολυάριθμες παραλλαγές τῶν νέων μεγάλων ἐσωτερικῶν ἀντιθέσεων τῆς διαλεκτικῆς, τῆς τάσης τοῦ νέου ἀνθρώπου, τῶν νέων ἠθικῶν κανόνων, πού βγαίνουν ἀπ' τὴ σχέση μας πρὸς τὴν ἱστορία. Ἡ ἔξοδος ἀπ' αὐτὲς βρίσκεται στὴν ἐλεύθερη θέληση τοῦ ἀνθρώπου πού κατάχτησε τὴν ἀναγκαιότητα καὶ ἔγινε χάρη στὴν κατανόηση αὐτῆ κυρίαρχός της. Ὁ ἀπελπιστικὸς φαταλισμὸς τοῦ «Peau de Chagrin» τοῦ Μπαλζάκ, γι' αὐτὸ τὸ λόγο, μᾶς εἶναι μακρινός, ὄχι λιγώτερο ἀπ' τὴν «Ὁρέστεια» τοῦ Αἰσχύλου. Ὁ ἀνθρώπος ὑπερασπίζεται μὲ τὸ «ὑποκείμενό» του ἀπὸ τὸ ἀντικείμενο, ἀντιλαμβάνεται θαυμάσια στὴν ψυχὴ του, τὴν ἀντικειμενικὴ ψευτιά τῆς ὑποκειμενικῆς του ἀλήθειας καὶ πόσο μεγάλη εἶναι ἡ ὁμορφιά καὶ ἡ δύναμη στὸν μεγάλο σοβιετικὸ ἄνθρωπο πού ξέρει πάντα νὰ βλέπει τὸ ἀντικείμενο πού ὁδηγεῖ καὶ κατευθύνει στὸ δρόμο αὐτό, τοὺς ἄλλους. Ἡ λογοτεχνία μας ἔχει νὰ λύσει αὐτὲς τίς γενικὲς ἀντιθέσεις μέσα στίς ζωντανὲς καὶ συγκεκριμένους συνθήκες τοῦ σοβιετικοῦ θέματος. Τοῦ θέματος τῆς ἀνοικοδόμησης τοῦ νέου κόσμου. Κι' ἐδῶ ἡ ἐπιστήμη, ἡ γνώση τῶν προβλημάτων τῆς ἐπιστήμης, ἡ δυνατότητα νὰ χρησιμοποιήσει τίς πρωτοπόρες ἐπαναστατικὲς ἀνακαλύψεις τῆς ἐπιστήμης, γίνεται μιὰ ἀπαραίτητη βοήθεια γιὰ τὴν τέχνη μας, πού χωρὶς αὐτή, ἡμεῖς οἱ σοβιετικοὶ συγγραφεῖς, πού θέλουμε βαθειὰ καὶ λεπτομερικὰ νὰ μελετήσουμε τὴν πραγματικότητά μας, δὲν μπορούμε νὰ προωθήσουμε.

**M. SAGKINIAN**

ΛΙΟ ΜΗΝΑ ΣΕ ΜΗΝΑ

25<sup>Η</sup> Μ Α Ρ Τ Ι Ο Υ

ΤΟ «ΕΙΚΟΣΙΕΝΑ» έλαμψε κι' έσβυσε σάν άστραπή! «ΑΓΩΝΑ» άννεξα ρτ,η σί ας και λευτεριās τ' άποκίλεσε τό "Εθνος, «ΕΠΙΛΑΝΑΣΤΑΣΗ» και «ΞΑΝΑΓΕΝΝΗΜΟ» κι' αλήθεια, ήταν όλα τοϋτα μαζί, ό άνοιξιάντικός αυτός λουλουδισμός που κάλινε μονομίας τό χάσμα πέντε—σωστότερα θά λέγαμε είκοσι—αίωνων. Διαβόζοντας κανείς τά έγγραφα του, μένει κατάπληχτος μέ τόν υψηλό βαθμό σ υ ν ε ί δ η σ η ς, — έργο μακρόχρονου διαφωτισμού και προετοιμασίας ψυχικής, — και κατόπ. μέ τήν άπότομη βί α που ή φιλελεύθερη τούτη όρμη άντισκόβεται, κατακυνηγιέται και στο τέλος π ρ ο δ ί δ ε τ α ι από τήν αντίδραση, για να φθάσει τούτη στο συνηθισμένο της τροπάρι : «περί πνευματικής άνωριμότητας γι αυτόδιάθεση και έλευθερία του λαού». Έτσι, τό έθνικό μας «είκοσιένα», καταντά άκατανόητο έξω άπ' τό στοίβο τής διεθνοϋς σύγκρουσης τής επανάστασης μέ τήν άντεπανάσταση, που τό φωτίζει και τοϋ προσ- δίδει τό δραματικό χαρακτήρα, που έχουν και τά γεγονότα τής τελευταίας δεκαετίας, 'Η τεράστια πείρα που κατέχουμε πιά άπ' αυτά. μάς τώχει κάνει έντελώς οίκείο και προσιτό, φέρνοντάς το, θαρρείς, όλόκληρο μέσα στη ζωή μας, μ' όλο που ένα και πάντα αίώνα τώρα, ή πολιτική και πνευματική αντίδραση έκαναν τό πάλι για να μάς τό άπο- ξενώσουν και τ' άπομακρύνουν' πιο πέρα κι άπ' αυτούς τούς «εύκλειείς» χρόνους τοϋ «Θεμιστοκλή» και «Περικλέα», Τό «είκοσιένα» ήταν πολύ ζεστό άκόμα, πολύ διδαχτικό, είχε καυστικούς τούς ελέγχους. Έπειτα είναι κι' επικίνδυνο στη ζωή ενός έθνους, να καθοδηγείται από έναν «άγωνα» και μιάν «έπανάσταση». Έδω καταντά «υποπτος» για τήν έλευθεροφροσύνη του κι ό έθνικός μας ύμνος. Δέ, μιλούν έτσι άπερίφραστα για σκοινί στο σπίτι τοϋ κρεμασμένου. Κι' όμως τί διαφωτιστικές άντιστοιχίες που ξεπηδοϋν άπ' τήν σατανική ιδίως προσπάθεια τής αντίδρασης για άντιστροφή των ήθικων αξιών με τόν ίδιο πάντοτε διαβόλικό σκοπό, τό σκότωμα τής πίστης τοϋ αγωνιζόμενου λαού, τί σπαρταριστές όμοιότητες μέ τούς «προσκυνημένους» στην έξουσία και τούς «Κολοκοτρώνιδες» στη φυλακή, σά να λέμε σήμερα τούς «δοσιλόγους» έξω και στη φυλακή τούς αγωνιστές τής 'Εθνικής 'Αντίστασης, ή για να άναφερθοϋμε στην διεθνή αντίδραση μέ τήν άπελευθέρωση των «έγκληματιών τοϋ ΠΟΛΕΜΟΥ» και τό κλεισίμο στις φυλακές των «έγκληματιών τής ΕΙΡΗΝΗΣ!» 'Αλλ' άς μη έπιρρεαζόμαστε από τήν παροδική τούτη ήθική κρίση. 'Ακριβώς μέσα σ' αυτή και ίσως έξ αιτίας της, ριζώνει πιο βαθειά και γιγαντώνεται τό δέντρο τής ΕΛΕΥΘΕΡΙΑΣ και τής ΕΙΡΗΝΗΣ : «Βρύσες άπλώνει τά κλαδιά τό δέντρο στον άγέρα. Μή καρτερείς έδω πουλι και μην προσμένεις χλόη. Γιατί τά φύλλα αν είν' πολλά, τό κάθε φύλλο πνεϋμα». Είναι τό γραφτό αυτοϋ τοϋ τόπου, στη μαύρη καμμένη πέτρα του από τά έρείπια, να βγαινει τό ρόδο.

## ΑΙΣΘΗΤΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ

## Γ. ΠΛΕΧΑΝΩΦ: Η ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ Η ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΖΩΗ

Μπρός στην όρμη του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, οι θεωρητικοί του δόγματος «ή Τέχνη για την Τέχνη», παίρνουν θέσεις φαινομενικά αντικρουσμένες.

Μερικοί, επιδιώκοντας να ποχτήσουν «επαναστατικό» ύφος, στρατοτο-λογούν στην ύπηρεσία της άφηρημένης ζωγραφικής το Μάρξ ή τον Έγκελς κατά του Λένιν, το Λένιν κατά του Στάλιν και του Ζντάνοφ, τους καλύτερους μαρξιστές συγγραφείς κατά του μαρξισμού. Οι άλλοι πάλι, πιο ειλικρι-νείς στις μεθόδους τους γιατί άπευθύ-νονται σ' ένα διαφορετικό κοινό, ανα-γνωρίζουν την άμεση αλληλουχία που υπάρχει ανάμεσα στο «χειρόγραφο του 1844» του Μάρξ και τα σημερινά διδά-γματα του μαρξισμού—λενινισμού, άλ-λά θεαίνονται άμέσως ότι τούτος δώ-δέν είναι σέ θέση να έχει γνώμη για την τέχνη και, πολύ περισσότερο, δε μπορεί να την καθοδηγήσει. Γιατί, ό-πως όλοι μας ξέρουμε, ή τέχνη είναι «άπ' την ουσία της» ανεξάρτητη άπ' την πολιτική και ξένη πρós την έργα-τική τάξη: «Μάς σκοτίσατε με τους προλεταρίους σας!» λένε σέ τελευταία ανάλυση οι κ. κ. Bouret, Cogniat, Cassou...

Η δημοσίευση των κειμένων του Γ. Πλεχάνωφ πάνω στην «Τέχνη και την κοινωνική ζωή», τα όποια συνοδεύ-ουν, οι δύο έκαιρετικές μελέτες του Jean Fréville, που τα τοποθετούν πάλι στο ιστορικό τους πλαίσιο, κáνον-τάς τα πιο νοητά, είναι ή καλύτερη άπάντηση που μπορεί να δοθεί στις δυό αυτές «κρίτικές». Πραγματικά, τά κείμενα αυτά φανερώνουν μαζι τή συ-νέχεια και την όρθότητά της μαρξιστικής μεθόδου στην έφαρμογή της πάνω στα αισθητικά προβλήματα. Για τούτον το λόγο έχουν και μία ξε-χωριστή επικαιρότητα.

Όπως μάς τό δείχνει ό Jean Fré-ville, παρ' όλο που, ύστερ' άπό τό 1903 ό Πλεχάνωφ βουτήχτηκε ολοένα και πιο πολύ στο μενσεβικισμό και στο σο-σιαλπατριωτισμό, δέν είχε πάψει να-ναι πριν άπ' την εποχή αυτή, ένας άπ' τους πρώτους εισηγητές του μαρξισμού κι ένας άπ' τους πρωτοπόρους του ε-παναστατικού κινήματος στην Ρωσία.

Για τούτο ό Λένιν έλεγε γιαυτόν το 1921: «Δέν είναι δυνατό να γίνει κα-νείς άληθινός, συνεθνητός κομμουνιστής άν δέν μελετήσει... όλα όσα έγραψε ό Πλεχάνωφ πάνω στη φιλοσοφία, γιατί είναι ό,τι καλύτερο υπάρχει στη διε-θνή φιλολογία του Μαρξισμού.

Τόν ίδιο ρόλο του πρωτοπόρου, έ-παιξε ό Πλεχάνωφ βάζοντας τά θεμέ-λια μιας επιστημονικής αισθητικής, γιατί άν βρίσκουμε βέβαια στ' Μάρξ και στον Έγκελς ένα πλήθος μεγαλο-φυσείς άπόψεις πάνω στη λογοτεχνία και την τέχνη, όμως οι εκθέσεις αυτές είναι σχεδόν πάντα άποσπασματικές έπειδή οι συγγραφείς τους δέν είχαν τόν καιρό να έφαρμόσουν συστηματικά πάνω σ' αυτά τά ζητήματα, τή μέθοδο που ανακάλυψαν οι ίδιοι. Τή συστημα-τική τούτην έφαρμογή, πρώτος ό Πλε-χάνωφ την έπεχείρησε.

Σίγουρα, δέν άπαντάμε σ' αυτόν κα-νένα δογματικό άπολογισμό, κι' όμως ή ύλιστική αντίληψη της τέχνης προ-κύπτει με πολύ άκριθη τρόπο άπ' τις άπειράριθμες πολεμικές του κατά των άστών θεωρητικών.

Φιλοκοκινίζει όλες τις ιδεαλιστι-κές εξηγήσεις της τέχνης: Τήν εξή-γηση της «Απόλυτης Ίδεας», της ά-τομικής ιδιοφυίας, της κοινωνικής ψυ-χολογίας, της φυλής, της γεωγραφι-κής θέσης, των «αιώνων ιδιοτήτων της ανθρώπινης φύσης» κ.τ.ρ., κ.τ.ρ.... Κά-θε τι που άκόμα σήμερα άποτελεί την κυριώτερη ουσία της έπίσημης διδα-σκαλίας, είχε διαλυθεί πριν άπό μισόν αιώνα άπό τούτον δώ τόν Πλεχάνωφ που τά βιβλία όυτε τόν αναφέρουν!

Ανασκευάζοντας αυτές τις άπάτες, ό Πλεχάνωφ έρονοφωνάει ότι ή μό-νη βιώσιμη αισθητική είναι εκείνη που στηρίζεται στον ιστορικό ύλισμό!

«Η λογοτεχνία κι ή τέχνη—μας λέει—είναι ό καθρέφτης της κοινωνι-κής ζωής» (σελ. 265), ή αντικειμενική τους βάση βρίσκεται, σέ τελευταία άνά-λυση, στην κατάσταση των πα ρ α γ ω-γι κ ω ν θ υ ν ά μ ε ω ν και των σχέ-σεων τής πα ρ α γ ω γ ή ς.

Όμως ή έπίδραση αυτή δέν είναι όυτε άμεση, όυτε μηχανική· πραγμα-τοποιείται ανάμεσα άπό μία σειρά «έν-

διαμέσων καταστάσεων» που καθορίζονται απ' αυτήν (κοινωνικό και πολιτικό καθεστώς, κοινωνική ψυχολογία, ιδεολογίες) και μένουν αμοιβαίο τρόπο. Η τέχνη επιδρά στην οικονομική και κοινωνική της βάση για να επιταχύνει ή να καθυστερήσει την ανάπτυξή της. Όμως η βάση αυτή, σε τελευταία ανάλυση, δεν παύει ναποτελεί το αποφασιστικό στοιχείο. Κι έτσι ο Jean Fréville, συνοψίζοντας το διδαγμα του Πλεχάνωφ, γράφει: «Ποτέ δε θα καταλάβουμε τη φιλοσοφία, τη λογοτεχνία, την τέχνη ενός ορισμένου λαού, σε μίαν ορισμένη εποχή, αν δεν εξετάσουμε βαθιά την ψυχολογία των τάξεων και την πάλη των τάξεων (σελ. 10)».

Τ'ή μέθοδο αυτή της μαρξιστικής έριμηνείας, δοκιμάζει ο Πλεχάνωφ με μία πειστική αποτελεσματικότητα σε πολλές του μελέτες, ιδιαίτερα περιεχτικές, πάνω στην ιστορία της λογοτεχνίας και της τέχνης. "Ας θυμηθούμε λόγου χάρη τι λέει για τη γαλλική ζωγραφική του 18ου αιώνα. (σελ. 161-168).

\* \*

Με τη μελέτη τούτη κι άλλες πολλές, ο Πλεχάνωφ δίνει μια πραχτική απόδειξη για την ορθότητα της μαρξιστικής αντίληψης για την τέχνη. Όχι, Cassou είναι για γέλια όταν ρωτάει «είρωνικά» αν ο Ronsard έγραφε «για την προλεταριακή τάξη του XVI αιώνα» (sic). Όμως, αν στην εποχή της πάλης των τάξεων, κάθε τέχνη είναι σύγχρονα ένα προϊόν και ένα έργο αυτού της πάλης, τί πρέπει να σκεφτούμε για τη θεωρία «της τέχνης για την τέχνη»;

Σαυτό το ερώτημα ο Πλεχάνωφ απαντάει τοποθετώντας ιστορικά και κοινωνικά την ίδια τούτη τη θεωρία: η τάση προς το δόγμα «η τέχνη για την τέχνη» — μάς λέει — γεννιέται και στερώνεται εκεί όπου υπάρχει μία διαφωνία χωρίς διέξοδο ανάμεσα στους καλλιτέχνες και στον κοινωνικό τους περίγυρο» (σελ. 117). Όμως η διαφωνία τούτη μπορεί να πάρει πολύ διαφορετικές σημασίες, ανάλογα με τον κοινωνικό περίγυρο για τον οποίο πρόκειται: γιαυτό το λόγο το δόγμα «η τέχνη για την τέχνη» δεν έχει το ίδιο νόημα στο τέλος του XIX αιώνα και στην αρχή του.

Σάν Πούσκιν, η τάση τούτη έκφραζε την άρνησή του να φεθεί να στρατολογήσει στην υπηρεσία της τσα-

ρικής αυτοκρατορίας. Το ίδιο, στους γάλλους ρωμαντικούς, στους βασιλείς σαν τον Flaubert, έκφραζε μια έντονη διαμρυφία κατά του κοφφορισμού και κατά της μηδαμινότητας της αστικής κοινωνίας. Η στιγμή όπου το επαναστατικό κίνημα του προλεταριάτου βρίσκεται ακόμα σχεδόν στα σπάργανα, υπάρχει ήδη η διαφωνία ανάμεσα στον αστό καλλιτέχνη και στον αστικό κοινωνικό του περίγυρο, κ' η ανταρσία τούτη δίνει στο έργο μια ορισμένη αισθητική αξία: γιαυτό, σημειώνει ο Πλεχάνωφ, «Η κυρία Bovary» είναι άπειρες φορές καλύτερη από τον «γαμπρό του κ. Poignier», την απολογία αυτή της «καθασκυίας τάξης».

Όμως, παρ' όλ' αυτά, το δόγμα «η τέχνη για την τέχνη» εκλείνει από τότε μέσα του ανειράστικα σπέρματα, γιατί οι πρόμαχοί του, ακριβώς έπειδη ισχυρίζονται ότι είχαν ύψωθεί πίν' από την πάλη των τάξεων, «δεν ξεσηκώθηκαν καθόλου κατά των κοινωνικών σχέσεων που στάθηκαν άφορμή να γεννηθεί κάθε τι «αστικό» και δεν έπαψαν να ναι προσκυλλημένοι στην «αστική» νοοτροπία (σελ. 117). Κι αυτά ακριβώς τάντιδραστικά σπέρματα έδιναν στην τέχνη τους τα αισθητικά της σύνορα: τον ασύστατο χαρακτήρα των ρωμαντικών ήρώων, τον περιορισμένο ρεαλισμό του Flaubert, κ.τ.ρ... Όσο λοιπόν αναπτύσσεται η εργατική τάξη, τούτη η προσκόλληση στην αστική νοοτροπία γίνεται το κυρίαρχο στοιχείο. «Όσο περισσότερο θυνάμυνε... το απελευθερωτικό κίνημα που σφερόταν κατά της αστικής διάπλωσης της κοινωνίας, τόσο πιο συνειδητός γινόταν ο θεσμός των γάλλων έπαθών της θεωρίας «η τέχνη για την τέχνη» με την αστική κοινωνία (σελ. 117). Γρήγορα δέχεται ακόμα μία διαφωνία, όμως η αιχμή της από δω και μπρος σφερόταν κατά του προλεταριάτου, κατά του λαού. 'Απ' τον καιρό του Πλεχάνωφ, το δόγμα «η τέχνη για την τέχνη», είχε γίνει ένα συνειδητό όργανο άπάτης στην υπηρεσία του καπιταλισμού, ενώ τα έργα των έπαθών του, βουτηγμένα μέσα στο φορμαλισμό από φόδο της πραγματικότητας που καταδίκασε την αστική τάξη, αρχίζουν να χάνουν κάθε αισθητική αξία.

Όταν βλέπουμε σήμερα τους κ.κ. Cogniat, Dorival και Σία, χλευαστές της «παράφρονης της πολιτικής στην τέχνη», να ναι μεν της έλλανόδοξης επιτροπής ενός διαγωνισμού για τη



εράδευση της καλύτερης άφίσεως που θα διαφημίζει το σχέδιο Μάρσαλ, δεν αντιλαμβάνομαστε την επικαιρότητα της κρίσης του Πλεχάνωφ; «Η τέχνη για την τέχνη έχει καταστήσει ή τέχνη για το χρήμα... Μπορεί να πορήσει κανείς που ή τέχνη έγινε ένα εμπόρευμα, τη στιγμή που το κάθε τι πουλιέται σόλον τόν κόσμο;» (σελ. 177).

\* \*

«Αν κάθε τέχνη είναι ταξική, αν το δόγμα «ή τέχνη για την τέχνη» είναι κι αυτό μια ταξική άπατη, ποιός θα είναι από δω και μπρός ο ρόλος του κριτικού; Βέβαια ή γνώμη του Πλεχάνωφ σχετικά με το πρόβλημα τούτο, δεν είναι πάντα πολύ σταθερή. Καμιά φορά φανερώνει τάσεις (ιδιαιτέρα μετά το 1905) στροφής προς τόν «αντικειμενισμό» στο σύνολό τους όμως, οι δηλώσεις του είναι πολύ καθαρές: ή κριτική της τέχνης, μπλεγμένη και ή ίδια μέσα στην πάλη των τάξεων, είναι έξισου ένα όργανο αυτής της πάλης, για τούτο το έργο της μαρξιστικής κριτικής θάνα να προσανατολίζει αποφασιτικά το λογοτεχνικό και καλλιτεχνικό κίνημα προς την κατεύθυνση της πιο προοδευτικής τάξης, της τάξης που φέρνει μέσα της το μέλλον, δηλαδή προς την κατεύθυνση του προλεταριάτου... «Η άληθινά φιλοσοφική κριτική είναι σύγχρονα μια κριτική άληθινά άγωνιστική» (σελ. 187).

Αυτό το χρέος του άγωνιστή, ο Πλεχάνωφ θά το ξεπληρώσει με δυο τρόπους: άπ' τή μια μεριά, πολεμώντας την άστική τέχνη που βρίσκεται σε τέλεια παρακμή, και άπ' τήν άλλη, υποστηρίζοντας τά πρώτα έμβρυα της καινούργιας προλεταριακής τέχνης καθώς και δοκιμάζοντας να προσδιορίσει εκείνο που θά γίνει άργότερα ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός.

Ανάμεσα στους άστους συγγραφείς της εποχής του Πλεχάνωφ, μερικοί γίνονται άνοιχτά οι όμνητές του καπιταλισμού, ο Πλεχάνωφ ξεσκεπάζει αλύπητα τά έργα τους, δείχνοντας πως ή υποστήριξη της παρακμασμένης τάξης γίνεται αίτια να χάσουν ένα μεγάλο μέρος άπ' τήν αίσθητική τους αξία ή κριτική του για τόν Κνούτ Χάμσουν, που τήν καλλιτεχνική του συνεργασία με το φασισμό φαίνεται σχεδόν να τήν προμαντεύει, είναι περίφημη άπ' αυτή τήν άποψη.

Οί άλλοι, άποφεύγουν τήν πραγματικότητα που καταδικάζει άμετάκλητα

τα τήν τάξη τους και βρίσκουν καταφύγιο στον υποκειμενισμό και στο φορμαλισμό. Στη μελέτη του για τή σύγχρονη ζωγραφική, ο Πλεχάνωφ κάνει μιάν άναδρομή στο παρελθόν, γυρίζει πίσω στον έμπρεσιονισμό, σταυροδρόμι στην ιστορία της άστικής τέχνης. «Ορισμένοι γάλλοι κριτικοί σύγκριναν τόν έμπρεσιονισμό με το ρεαλισμό στη λογοτεχνία, ή σύγκριση αυτή στέκεται άρκετά. Όμως, αν οι έμπρεσιονιστές υπήρξαν ρεαλιστές, πρέπει ν' άναγνωρίσουμε ότι ο ρεαλισμός τους ήταν άπ' τους πιο έπιπόλαιους «δεν ξεπερνούσε τήν επιφάνεια των φαινομένων». Όταν λοιπόν ο ρεαλισμός πήρε μιάν μεγάλη θέση στη σύγχρονη τέχνη... για τους ζωγράφους που είχαν διαμορφωθεί κάτω από τήν επίδρασή του, δεν υπήρχαν παρά μονάχα δυο λύσεις: ή έπρεπε ν' άρκεστούν στην «επιφάνεια των φαινομένων», έπεινωδύντας όλο και πιο έκπληκτικούς και πιο ψεύτικους τρόπους φωτισμού ή έπρεπε ν' άναγνωρίσουν ότι το κύριο πρόσωπο στους πίνακες δεν είναι το φως, αλλά ο άνθρωπος μόλη τήν ποιηλία των συναισθημάτων του.» (σελ. 137).

Ο πρώτος δρόμος μάς φέρνει προς τόν άστικό φορμαλισμό που άπ' τήν έπαφή της μαζί του, ή τέχνη φτάνει να χάσει κάθε περιεχόμενο. Το ύπερτατο άποτέλεσμα της τάσης αυτής φαίνεται ότι είναι για τόν Πλεχάνωφ ο κυβισμός, το αντίστοιχο στη ζωγραφική, με τόν υποκειμενικό ιδεαλισμό. Άραγε τί θάλεγε σήμερα για τήν «άφρημένη» ζωγραφική μας;

Ο δεύτερος όμως δρόμος θά μάς φέρνει προς το σοσιαλιστικό ρεαλισμό που ο Πλεχάνωφ φαίνεται να τόν προμαντεύει και που μάς δίνει τόν όρισμό του άρκετά συγκεκριμένα: «Είναι ο δρόμος που άκολουθεί ή ίδια ή πραγματικότητα, ή σημερινή πραγματικότητα, που πλουτίζει το περιεχόμενό της με τις δικές της δυνάμεις για να προχωρήσει πέρ' άπ' τά σύνορα, να ξεπεράσει τόν ίδιο της έαυτό και να δάλει τά θεμέλια της μελλοντικής πραγματικότητας» (σελ. 265): αυτό δεν άναγγέλλει κιόλας το Ύντάνωφ;

Για τούτο ο Πλεχάνωφ υποστηρίζει μόδες του τις δυνάμεις τους πρώτους προλεταρίους συγγραφείς κι' ιδιαιτέρα τόν Γκόρκι, για τούτο κιόλας, όταν άπειθύνεται στους εργάτες, τους παρουσιάζει τις γεμάτες μεγαλειό καλλιτεχνικές προοπτικές της τάξης τους: «Πρέπει νάχετε τήν ποίησή σας, τά τραγούδια

σας, τὰ ποιήματά σας. Πρέπει νὰ φάξετε μέσα σ' αὐτὰ τὴν ἔκφραση τοῦ πόνου σας, τῆς ἐλπίδας σας, τῆς φιλοδοξίας σας... δὲ θὰ ἐκφράζουν μονάχα τὸν πόνο, οὔτε μονάχα τὴν ἀπελπίδα. "Ὅταν νιώσετε τί εἶναι ὁ ἐργάτης, τότε θὰ νιώσετε τί μπορεί καὶ τί πρέπει νὰ γίνει. Μαζὶ μὲ τὴ δυσχερέσκεια γιὰ τὸ παρόν. θὰ θεριφθεῖ μέσα σας ἡ πίστη στὸ ἀπέραντο μέλλον π' ἀνοίγεται σήμερα μπρὸς στὴν ἐργατικὴ τάξη κάθε χώ- ρας. Καὶ ἡ πίστη τούτη θάχει τὴν ἀν- τανάγκλητή της μέσα στὴν ποίησή σας. θὰ κάνει τὰ τραγούδια σας λαμπερά, γεμάτα δύναμη, ὁλόθλια μὲ τὴν νικη- τήρια κραυγὴ τῆς παγκόσμιας λευτε- ριάς, τῆς ἀληθινῆς ἐσότητος καὶ τῆς ἀνυπόκριτης ἀδερφοσύνης» (σελ. 243).

\* \*

Σίγουρα, δὲν πρόκειται ν' ἀρνηθοῦ- με ὅτι ἡ θεωρία τοῦ Πλεχάνωφ δὲν εἶναι περιορισμένη. "Ἐνας ἀπ' τοὺς περιορισμούς της εἶναι συνειδητός καὶ δικαιολογημένος. «Τὸ πρωταρχικὸ κα- θήκον τοῦ κριτικοῦ—λέει—ἐγκρίνεται στὸ νὰ ἐξηγήσει τὴν ἰδέα ἐνός ἐργου ἀπὸ τὴ γλώσσα τῆς τέχνης στὴ γλώσ- σα τῆς κοινωνιολογίας» (σελ. 237). "Ο- μως, «ἡ ἀνάλυση τῆς ἰδέας ἐνός ἐρ- γου τέχνης, πρέπει νὰ συνοδεύεται ἀ- πὸ τὴν ἐκτίμηση τῶν καλλιτεχνικῶν τοῦ ἀξιῶν», «ἡ κοινωνιολογία δὲν πρέ- πει νὰ κλείσει τὴν πόρτα στὴν αἰσθη- τικὴ ἀντίθετα πρέπει νὰ τὴν ἀνοίξει διὰ πλάκα μπροστὰ τῆς» (σελ. 233).

"Ἄν ὁ Πλεχάνωφ ἐρκέστηκε στὴν «πρώ- τη πράξη τῆς ὀλιστικῆς κριτικῆς» τοῦ- λάχιστο τὸ ξέρετε καὶ τὸ λέει.

"Ἐνας δεύτερος περιορισμός, ἀσυνεί- δητος μὰ ποὺ θὰ μπορούσε νὰ τὸν εἴ- χε ἀποφύγει ὁ Πλεχάνωφ, ὀφείλεται στὴ στενοκεφαλιά ὀρισμένων του κρί- σων, μὲ στενοκεφαλιά ποὺ κι' αὐτὴ ὀφείλεται στὶς πολιτικές του πλάνες" ἂν ὑποτιμᾷ τὴν ικανότητα καὶ τὴν ἀξία τοῦ Τολστόϊ, μήπως αὐτὸ δὲν τὸ χρωστᾷ, ὅπως μας τὸ δείχνει ὁ Jean Freville στὶς μενσεβικιστικὲς του ἀν- τιλήψεις ποὺ τὸν ἔκαναν νὰ παραγνωρί- ζει τὸν ἐπαναστατικὸ ρόλο τῶν χωρι- κῶν;

"Ἐνας τρίτος περιορισμός, ἀναπό- φευκτος ὁμως, ὀφείλεται στὴν ἴδια τὴν ἱστορικὴ κατάσταση: μετὰ τὸν Πλε- χάνωφ ἔγινε ἡ οὐδεῖαν ἑπανάστα- ση, ἀναπτύχθηκε ἡ σοβιετικὴ λογοτε- χνία, ὁ σοσιαλιστικὸς ρεαλισμός στὴ Γαλλία, γράφτηκαν οἱ ἐργασίες τοῦ Στάλιν, τοῦ Ζντένωφ, τοῦ Maurice Thorez τοῦ Laurent Casanova. Ἡ τέ- χνη τῆς ἐργατικῆς τάξης καὶ ἡ κριτι- κὴ της, ἔκαναν γιγαντιαίες προόδους. "Ὅμως, παρ' ὅλα τούτα ὅπως λέει ὁ Jean Freville «οἱ μελλοντικὲς γενεὲς ἀναγνωρίζουνε στὸν Πλεχάνωφ τὴ δι- πλὴ τιμὴ τῶν μεγάλων πρωτοπόρων ποὺ ξεχειρλώνουν ἐν ἀκαλλιέργητο χω- ράφῃ καὶ δίνουν τὴν παρόρμηση νὰ φτάνουνε ὅλο καὶ πιο μακριὰ τὰ σύ- νορα τῆς γνώσης».

Alex Matheron

## ΤΡΕΙΣ ΝΕΚΡΟΙ

### ANTPE ZINT

Ὁ Ἀντρέ Ζίντ, ὁ γόης τῶν γαλ- λικῶν γραμμάτων, πέθανε τὸν περα- σμένο μῆνα σ' ἡλικία 82 ἐτῶν. Πε- νήνια χρόνια κι' ἐπάνω, ἔλαμπε στὸ λογοτεχνικὸ στερέωμα, δόξα καὶ σκάνδαλο, ὅπως τὸ ἤθελε, τοῦ δυτι- κοῦ πνευματικοῦ κόσμου. Ἀφήνει πίσω του ἕνα ἔργο σημαντικὸ, ὅπου ἡ ἀστικὴ νεότης θὰ βρῇ πάντα πολὺτιμα διδάγματα αἰσθητικὰ κι' ἠ- θικά. Μ' ἕναν ἀντιφατικὸ προσδιο- ρισμό θὰ μπορούσε νὰ χαρακτηρι- στεῖ ὅς ὁ ἠθικολόγος τῆς ἀνηθικό- τητας. "Ἦταν ὁ κήρυκας τῆς πνευ- ματικῆς κ' ἠθικῆς ἀστάθειας.

Ἡ οὐσία τῆς διδασκαλίας του μπορεί νὰ συνοψιστεῖ ἔτσι: «Νὰ εἴ- στε εὐκαιροί, νὰ εἴστε διαθέσιμοι. Δοθῆτε σ' ὅλες τις ἐπιδράσεις, πλου- τήστε τὴν πείρα σας, δοκιμάστε τὸ κάθετι χωρὶς νὰ δένεστε μὲ τίποτε. Κομιὰ πίστη καὶ κομιὰ ὀριστικὴ ἀ- ποδοχὴ ἄς μὴ σκλαβώσῃ τὴν ψυχὴ σας. Ἀφήστε τὸ πνεῦμα σας ἐλεύ- θερο, νὰ γονιμοποιηθεῖ ἀπὸ τὴ γύρη ὅλων τῶν ἀνέμων». "Ὅλα τὰ βλεπε- σὰ μιὰν ἀφορμὴ γιὰ πνευματικοὺς πειραματισμοὺς, ὅλα τὰ κρίνει σύμ- φωνα μὲ τὴν ἀξία ποὺ μποροῦν νὰ χουν γιὰ τὸ ἄτομο ποὺ εἶναι γι' αὐτὸν τὸ κέντρο τῆς ζωῆς.

«Νὰ εἴστε ἀστικοί, γιὰ νὰ εἴστε

εὐπλάστοι» είναι ἡ μεγάλη παιδαγωγική μέθοδος τοῦ Ζίντ κι' ὁ κα νόνας του τῆς ζωῆς. Πιὸ ἀπλοϊκὸς ὁ δικός μας σατυρικός, θέλοντας νὰ δείξει πὼς ἡ ἠθική σταθερότητα δὲν ἦταν ἡ ἀδυναμία τοῦ πολιτικοῦ ἥρωα τῆς ἐποχῆς, τὸν ἐβαζε νὰ λέει: «ἀρχή μου εἶναι νὰ μὴν ἔχω καμιά ἀρχή». Ὁ Ζίντ, θὰ μπορούσε στὸ τέλος τῆς ζωῆς του ν' ἀναφωνήσει σὰν τὴν εὐτυχισμένη ἐκείνη γριὰ κοκότα: «σ' εὐχαριστῶ, θέ μου, ποὺ μοῦ ἔδωσες μιὰ καρδιά τόσο ἀστατή, ὅλες τὶς χαρὲς κι' ὅλο τὸν πλοῦτο τῆς ζωῆς μου σ' αὐτὸ τὰ χρωστῶ».

Ὁ Ζίντ ἦταν ἀπ' τὰ ναρκισσευόμενα καὶ φιλάρεσκα ἐκεῖνα πνεύματα, ποὺ βλέπουν τὴ ζωὴ σὰν ἓνα ὕλικο γιὰ τὴν πνευματικὴ τους ἀσκηση, σὰν τροφή γιὰ νὰ πλουτίσουν δὲν ἐσωτερικὸ τους κόσμο, ἀφορμὴ γιὰ ἐνδοσκοπήση, γιὰ αὐτοθεώρηση, κι' αὐτοκαλλιέργεια· ἡ προσωπικότητά τους καὶ τὸ αἶτομό τους εἶναι ἡ ἀνώτατη ἀξία, εἶναι τὸ μεγάλο τους καλλιτέχνημα, ποὺ τὸ δουλεύουν καὶ τὸ ξαναδουλεύουν ὅλη τους τὴ ζωὴ.

Γεννημένος μέσα σὲ μιὰ μεγαλοαστικὴ οἰκογένεια, εἶχε πάντα οἰκονομικὴ ἀνεση, καὶ μπόρεσε νὰ ἱκανοποιήσει ὅλες του τὶς περιέργειες κι' ὅλα του τὰ γούστα. Τὰ πορίσματα ἀπὸ τὶς πνευματικὲς κ' ἠθικὲς του περιπλανήσεις δὲν τὰ φύλαγε γιὰ τὸν ἑαυτό του, ἀντίθετα ἔκανε ἐπίδειξη τῆς πλούσιας πείρας του μὲ τέχνη ποὺ θὰ σαγηνεύει πάντα τὸν ἀστικὸν κόσμον. Πολλὰ ἀπὸ τὰ ἔργα καὶ τὶς ἐξομολογήσεις του, θὰ μπορούσε νὰ χαρακτηριστοῦν σὰν ἓνας περὶ τεχνος ἐξιμπισιονισμός, ἂν καὶ πολλὰς φορὲς ὅχι καὶ τόσο περὶ τεχνος. Ἀλλὰ ὅλοι θαυμάζουν αὐτὴν τὴν εὐλικρίνεια, αὐτὴν τὴν ἐσωτερικὴν ἐντιμότητα, ὅπως τὴ λένε. Κι' ἂν αὐτὴ τὴν εὐλικρίνεια καὶ τὴν ἐναιμότητα κάποιος ἀνίδεος τὴν ὀνομάσει κυνισμό, θάναϊ ὅπως ὅποτε ἓνας κυνισμὸς ὅχι συνηθισμένος, ἀλλὰ πάντα πρωτότυπος, ποὺ σπουδαιολογεῖ κ' ἠθικολογεῖ, ἀπάνω σὲ κάποιες διαστροφὲς ἀνομολόγητες, μὲ σοβαρότητα ποὺ μπορεῖ νὰ ἐπιβάλλει τὸ σεβασμὸ στὸν κάθε ἀμύητο κι' ἀγροῖκο.

Μιὰ χρυσὴ νεότης συνόδευε πάντα μὲ τὸ θαυμασμό της τὸ δασκαλο. Διαβάζοντας τὸ ἔργο του

ἐνιωθε τὸν ἑαυτὸς ἀπελευθερωμένο ἀπὸ μερικὰ συμβατικὰ δεσμά τῆς τρέχουσας ἠθικῆς κι' ἰδιαίτερα ἀπὸ τὰ σεξουαλικά ταμποῦ, ποὺ κάποτε ἐνοχλοῦσαν τὴν τάξη τους. Ὁ Ζίντ τὴ βοήθησε στὴν ἐλεύθερη αἰσθητικὴ καὶ πνευματικὴ τῆς ἀνάπτυξη. Ἐχοντας αὐτὸν ὁδηγὸ τῆς μπορεῖ νὰ ἐξερευνήσει καὶ νὰ δοκιμάσει τὸ κάθετι.

Ὁ Ζίντ ἀνοίξε μπροστὰ στοὺς νέους ἓναν κόσμον μαγικόν, καὶ τοὺς χάρισε τὴν πιὸ θαυμαστὴ καὶ τὴν πιὸ βολικὴ ἐλευθερία. Ἰκανοποιώντας τὶς ἐξαχροζύμωτες ἐπαναστατικές ὁρμές τους, δὲν τοὺς ἀποξενώνει κι' ἀπὸ τὴν τάξη τους καὶ δὲν τοὺς κάνει ἐχθροὺς τῆς. Γιατὶ τὸ τελικὸ συμπέρασμα τοῦ δασκάλου εἶναι, πὼς μάταια θάψαχνε κανεὶς νὰ βρεῖ τὸ καλὺτερον ἔξω ἀπὸ τὴν ἀστικὴν τάξη, ὅπου ὁ καθένας μπορεῖ ν' ἀκολουθήσει ἐλεύθερα τὰ γούστα του.

Ἦταν ὁ μάγος κι' ὁ σαγηνευτής. Κ' ἦταν ὁ ἀναγνωρισμένος, ὁ μεγάλος παιδραστής, ποὺ εἶχε ἀνακαλύψει στὴν ὁμοφυλοφιλίαν ἓναν δρόμον γιὰ ἀνώτερες αἰσθητικὲς καὶ πνευματικὲς ἐξερευνήσεις. Ἀλλὰ γιὰ ὅλα αὐτὰ τοῦ ἔχει δοθεῖ πιὰ «ἄφεση καὶ χάρη». Ἡ παγανιστικὴ ἀνοχὴ εἶναι πολὺ τῆς μόδας σήμερον μέσα στὸ δυτικὸν χριστιανικὸν κόσμον. Τέτοιες διαστροφὲς εἶναι συνηθισμένο φαινόμενο, καὶ καλλιεργοῦνται ἀρκετά, ὅχι μόνον μέσα στοὺς καλλιτεχνικούς καὶ λογοτεχνικούς κύκλους, μὰ κ' ἔξω ἀπ' αὐτοὺς. Ὁ Ζίντ στὰ τελευταῖα μπορεῖ νὰ εἶχε τὰ ἐλαττώματά του, κάπου κάπου ἔκανε τὸν ἐπαναστάτη ἀλλὰ ἦταν ἓνας χαριτωμένος κ' ἰδιότυπος ἐπαναστάτης, ποὺ δὲν ἔμοιαζε καθόλου μ' αὐτοὺς τοὺς ἀγοραῖους ταραχοποιούς τελευταίου τύπου. Ἐνα φεγγάρι ἀπὸ παρεξήγηση, εἶχε προσχωρήσει στὸν κομμουνισμό, μὰ συνῆρθε γρήγορα. Ἀπὸ πολλὰ χρόνια τώρα, ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὸ φασισμό, εἶχε ἀρχίσει νὰ ἐρωτοτροπεῖ μὲ τὴ δικτατορία. Βολεύτηκε πολὺ καλὰ μὲ τὴ δικτατορία τοῦ Πεταῖν κι' ἀκόμα καὶ μὲ τὴ γερμανικὴ κατοχὴ. Κάπου στὸ ἡμερολόγιό του (5 Σεπτέμ. 1940) γράφει: «νὰ συνεργαστεῖ κανεὶς μὲ τὸ χτεσινὸ ἐχθρὸ δὲν εἶναι δειλία, εἶναι σύνεση». Κι' ἀλλοῦ ἐκφράζοντας τοὺς φόβους του γιὰ τὴν κοινωνικὴ ἀναταραχὴ ποὺ μπορούσε ν' ἀκό-

λουθήσει ύστερα από τους πολέμους λέει: «μόνο μιά δικτατορία πολύ αποφασιστική θά μπορέσει νά μάς σώσει από την άποσύνθεση». (7 Φεβρ. και 13 Ιουλίου 1940).

Σάν τεχνίτης του λόγου ο Ζιντ έχει διδαχτεί πολλά από την κλασική ελληνολατινική γραμματεία κ' οι θαυμαστές του τον θεωρούν σάν ένα συνεχιστή της. Θά μείνει χωρίς άλλο στη γραμματολογία σάν ένα πνεύμα της παρακμής. Είναι ένα ντελικάτο άνθος της άποσύνθεσης. Βγάζει ένα άσυνήθιστο κ' ύποπτο άρωμα, όπως τὰ λουλυόδια που είναι σκορπισμένα στα στήθια των νεκρών. Δημοσιεύουμε εδώ ένα κομμάτι από τὸ ἔργο του «Fenilleis ή Αιολισμὲ» που πήρε το βραβείο Νόμπελ.

«Ἄλλ' αὐτὸ πού μέ κρατοῦσε στὴν Ἀκουσάντα, περισσότερο κι' ἀπὸ τὴν ὁμορφιά τοῦ τόπου κι' ἀπὸ τὸ μοσκοβόλημα τοῦ τρυγητοῦ, ἦταν τ' ἀγόρι, πού τὸ εἶχα ἐρωτευθεῖ. Τὸ συναντοῦσα μόνο στὰ λουτρά.

Ὅλογορα στὴ λίμνη εἶχαν σκαλιστεῖ στὸ βράχο καθίσματα στὴ σειρά, κ' ἔτσι μπορούσε κανεὶς νὰ κάθεσαι κρατώντας τὸ κεφάλι ἐξω ἀπὸ τὸ νερό. Αὐτὸ τὸ ζεστοῦλο νερό εἶχ' ἓνα χρῶμα ἀκαθόριστο, ἀχνογάλαζο καὶ γαλατερό (τέτοιο χρῶμα θάχε τὸ γάλα τῶν σειρήνων φανταζόμουν) ὁλοτελὲς θαμπό· τὰ σώματα χάνονταν μέσα σ' αὐτὸ κ' ἔτσι μπορούσε κανεὶς νὰ κολυμπάει χωρίς μπανιερό.

Ὅσο νωρίς κι' ἂν ἐρχόμουν τὸ πρωὶ στὴν πισίνα, ὁ Μπερναρδῖνο ἦταν φτασμένος πρὶν ἀπὸ μένα. Ἀπὸ τὴν πρώτη μέρα τράβηξε τὴν προσοχή μου, ἦταν τὸ μόνο ἀγόρι μέσα στοὺς λουόμενους. Θά ἦταν δεκαεσσάρων χρονῶν, ἴσως δεκαπέντε. Τὰ σκοτεινὰ μαλλιά του, μακρυὰ λίγο, μισοσκέπαζαν τὸ πλακοτὸ κάπως πρόσωπό του· ἀνάμεσα ἀπὸ τίς ὀταχτες μπούκλες του, πού τὸ νερό τίς ἔφερεν μπροστά, τὰ μάτια του λάμπανε· τὸ παραμικρὸ χαμόγελο ἐσκέπαζε ἁφνικά ὅλα του τὰ δόντια. Ἐθλέγεγες ἓνας τρίτωνας, πού ἔφευγε ἀπὸ τὴ γλυκιὰ συντροφιά τῆς Ἀμφιτρίτης καὶ πού τὸ νερό ἦταν τὸ στοιχεῖο του...

...Ἀπὸ τὴν πρώτη μέρα τὸν πληγίασα καὶ θαύμαζα τὸν ἑαυτὸ μου

γιὰ τὰ ὅσα βρῆκα νὰ τοῦ πῶ μέ τὰ λίγα ἰταλικά που ἤξερα. Ἀλλὰ ἤμουν κακὸς κολυμπητής, κι' ὅταν πλέαμε μαζί, γρήγορα λαχάνιαζα καὶ δὲν μπορούσα νὰ τὸν ἀκολουθήσω. Ὅταν μ' ἔφηνε νὰ τὸν φτάσω κι' ἔπλωνα νὰ τὸν πιᾶσω μὸ ἔφευγε μ' ἓνα ἑάστερο γέλιο, ἔκανε ἁφνικά βουτιά καὶ τὸν ἔβλεπα νὰ ξαναβγαίνει πολὺ μακριὰ...

...Ἐπειτα μέ ρωτοῦσε κείνος: Τί ἦρθα νὰ κάμω ἐδῶ πέρα, τώρα στὸ τέλος τῆς ἐποχῆς, πού δὲ συναντοῦσε κανεὶς ἄνθρωπο; Καὶ τὰ μέρδευα προσπαθώντας νὰ τοῦ πῶ, πῶς μοῦφτανε ἡ συντροφιά του καὶ πῶς μὸ ἄρεζε πὺ τὸλὺ ἀπὸ τὴ συντροφιά τοῦ μεγάλου κόσμου. Πόσον καιρὸ ἔμεινα κοντὰ του; Τότες ἐνιωθα τὸ βλέμμα μου νὰ γεμίζει τρυφερότητα καὶ τοῦ ἔλεγα, πῶς ὅταν ἤμουν μαζί του δὲν εἶχα διάθεση νὰ φύγω.

Θάθελα νὰ τὸν ἰδῶ τὴν ὥρα πού ἔφευγε ἀπὸ τὴν πισίνα· ἀλλὰ στὰ χαμένα παρατραβοῦσα τὸ κολύμπι μου, στὰ χαμένα τὸν ποραφύλαγα στὴν ἔξοδο. Δὲν μπορούσα νὰ καταλάβω πῶς κατάφερνε νὰ μὸ ἔφεύγει κ' ἔβαζα κάποιο πείσμα στὸ ἐρωτικό αὐτὸ κυνήγι. Τ' ἀπόμεγα χρειαζόταν ὅλο τὸ θέλημα τῶν περιπάτων μου γιὰ νὰ φύγει ὁ νοῦς μου λιγάκι ἀπὸ τὴ σκέψη του. Ἀλλὰ ὅταν τὸ βράδυ ἐπιχειροῦσα νὰ ξαναγυρίσω στὸ Μίλτονα, συλλογιζόμουν, πῶς θάϊαν καλύτερα νὰ χα πάρει μαζί μου τὸ Βιργίλιο.

Ὡστόσο ὁ Μπερναρδῖνο δὲν εἶδινε νὰ συγκινεῖται ἀπὸ τὴν ἐπιμονή μου, μ' ὅλο ποῦβλεπε, πῶς δὲ μιλοῦσα σὲ κανέναν ἄλλον ἐξω ἀπ' αὐτόν. Εἶχαν περάσει κιόλας δώδεκα μέρες καὶ συλλογιζόμουν μὲ μελαγχολία, μ' ἀγωνία, ὅλα αὐτὰ πού σὲ λίγο θά μέ καλοῦσαν νὰ γυρίσω πίσω στὴ Γαλλία...

...Ἦταν ἡ δέκατη τρίτη μέρα τῆς ἐκεῖ διαμονῆς μου (πάντα τὸ 13 μὸ βγαίνει σὲ καλὸ) ὅταν, καθὼς ἔφτασα στὸ μισοσκοτεινὸ βάθος τῆς σπηλιᾶς, ὁ Μπερναρδῖνο ἦρθε καὶ μ' ἀντάμωσε χωρὶς νὰ τὸν καλέσω. Κάθισα στὸ πέτρινο πεζούλι, σχεδὸν κάτω ἀπὸ τὸν καταράχτι. Ὅπου νὰ ὁ Μπερναρδῖνο στὰ γόνατά μου, μ' ἀγκαλιάζει μὲ τὰ χαριτωμένα μπράτσα του, ἀκουμπάει τὸ πηγούνι του στὸν ὦμο μου, κρυβεῖ τὰ μάτια του

μέσα στο λαιμό μου και σφίγγει το μέτωπό του στο μάγουλό μου. Πόσο άλαφρό ήταν το σωματάκι του!

Στην αρχή δεν άνησυχησα, νομίζοντας πώς την άλαφράδα του τη χρωστούσε στον άρχαίο νόμο του Αρχιμήδη. Τα χέρια μου χάιδευαν άργά το κορμί του· και άχ! ξαφνικά ή καρδιά μου κόπηκε, όταν το χάδι μου κατεβαίνοντας άνακάλυψε, πώς το άριστερό του πόδι σταματούσε εκεί στη ρίζα στο μερί του. Το ντελικάτο μέλος, που το χέρι μου πήγαινε να το χαϊδέψει, δεν ήταν παρά ένα άκρωτηριασμένο άπομεινάρι...»

Νομίζουμε πώς το άπόσπασμα αυτό είναι άρκετά χαρακτηριστικό δείγμα για την τέχνη και τις ήθικο—αισθητικές κλίσεις του συγγραφέα. Πρέπει να όμολογηθεί πώς στάθηκε πολύ τυχερός που πέθανε σε βαθιά γεράματα, ήσυχά στο κρεβάτι του. Γιατί, για κάτι παρόμοιες ήθικο—αισθητικές κλίσεις, ό δυστυχημένος εκείνος κ' Ίδια γοητευτικός Ουάιλντ δικάστηκε και καταδικάστηκε σε δύο χρόνια καταναγκαστικά έργα κ' ύστερα από λίγο πέθανε, συντριμμένος κ' έρμημος, σ' ένα φτωχό ξενοδοχείο του Παρισιού. Και τί να πει κανείς για έναν άλλο γό-

ητα, το μεγάλο παιδαγωγό Βίνγκεν, ξεχασμένον όλότελα σήμερα. Όσοτόσο έδω και τριάντα χρόνια τ' όνομά του το τιμούσαν οι παιδαγωγικοί κύκλοι όλης της Εύρώπης. Έγραφε την πιό άρμονική γερμανική γλώσσα, μόνο ό Γκριλμπάρτσερ, ό Γκαίτε ό Νίτσε και δυό τρείς άλλοι μπορούσαν να του παραβγούν σ' αυτό. Η παιδαγωγική αρχή του ήταν, πώς άνάμεσα στο μαθητή και το δάσκαλο πρέπει ν' άναπτύσσεται ένας πνευματικός έρωτας, έτσι που με το μέσο μιās ειδικής ήθικης κ' αισθητικής μέθης ή διδασκαλία να φτάνει τις μεγαλύτερες επιδόσεις. Κάτι που μοιάζει με τις άντιλήψεις του Ζίντ, αλλά πιό καθορισμένο· δίδασκε δηλαδή τά θεία παιδικά του Πλάτωνα, γιατί κυρίως από τόν Πλάτωνα κι' από τόν άρχαίο κόσμο είχε έμπνευστεί τις παιδαγωγικές άρχές του. Όπου, ξαφνικά, μιá μέρα του συνέβηκε το μοιραίο άτύχημα. Δικάστηκε και καταδικάστηκε κι' αυτός δυό χρόνια φυλακή, κι' από τότε δεν ξανακούστηκε.

Άλλά τότε ήταν άλλοι, κάπως άνεξέλιχτοι άπ' αυτή την άποψη και καθυστερημένοι καιροί. Σήμερα δεν είναι οι ήθικές, αλλά οι κοινωνικές έκτροπές που βαραίνουν στη ζυγαριά

#### ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΣ. — ΔΡΟΣΙΝΗΣ

Σε βαθιά γεράματα πέθαναν τελευταία ό Ξενοπούλος και ό Δροσίνης. Ήταν κ' οι δυό τους από τη γενιά εκείνη, που στα τέλη του περασμένου αιώνα ένιωσε την άνάγκη μιās μεγαλύτερης προσαρμογής στη σύγχρονη πραγματικότητα και στα προβλήματά της, έδωσε στην πνευματική κίνηση του τόπου νέους προσαντολισμούς κι' άνοιξε τους δρόμους για τη σημερινή άστική λογοτεχνία.

Στο άναγεννητικό κίνημα του δημοτικισμού, δεν ήμπορεί να πει κανείς πώς ό Ξενοπούλος κι' ό Δροσίνης έπαιξαν κάποιο ένεργητικό ρόλο. Δεν παρουσιάζουν τη μαχητική δράση τών άλλων δημοτικιστών και παρακολουθούν άποτραβηγμένοι κι' από μακριά τους μεγάλους και πολυθόρυβους άγώνες που παρασέρνουν όλους τους άλλους. Ό Ξενοπούλος μάλιστά, πολύ άργά προσηχώρησε στη δημοτική γλώσσα, όταν πιá αυτή εί-

χε νικήσει κι' είχε έπιβληθεί όριστικά στη λογοτεχνία. Κι' οι δυό τους είναι φιλήσυχες ιδιοσυγκρασίες, που προσαρμόζονται προσεχτικά στον κοινωνικό κομπορμισμό της έποχής τους. Δεν έχουν το κουράγιο ν' άνακαταρθούν δραστηριότερα σε μιá ριζοσπαστική κίνηση, όπως ήταν ό δημοτικισμός, που έρχόταν ν' άναποδογυρίσει πολλά από τα παραδεγμένα, που είχε γίνει δημόσιο σκάνδαλο κι' είχε ξεσηκώσει την κατακραυγή της έπίσημης Έλλάδας. Θα τους ήταν άνυπόφορο να έκτεθούν στην άποδοκιμασία και ν' άποκηρυχτούν από το φρόνιμο κι' άργοκίνητο εκείνο μέρος της κοινωνίας, που κολλημένο στα παραδομένα, στιγμάτιζε τους νεωτεριστές αυτούς με το διαπομπεντικό όνομα «του μαλλιαρού». Έζησαν μέσα στην παλιά είθηνική ατμόσφαιρα, στον ήσυχο ρυθμό της πρίν από τους πολέμους άστικής οικόγένειας, μιá ζωή ταχτοποιημένη, χωρίς κλονισμούς κι' άπότομα ξεπε-

τάγματα. Σύμφωνα με τη ζωή τους αυτή συνταιριάζεται και το πνεύμα τους κι' η τέχνη τους.

Ο Δροσίνης πέθανε σ' ηλικία 93 ετών και σχετικά με τα χρόνια που έζησε το έργο που άφισε είναι μάλλον λιγοστό. Είναι ένας σιγανομίλητος και σχεδόν τρυφερός ποιητής, με μία αισθηματικότητα που τη χρωματίζει πολλές φορές κάποια αρχαϊκή περιπάθεια. Ήταν μία εποχή, στις αρχές του αιώνα, που λέγαν, «Πολέμης, Δροσίνης, Παλαμάς, οι τρεις κορυφαίοι της σύγχρονης ποίησης». Κι' όσο για τον Πολέμη, ο χρόνος πριν από πολλόν καιρό τον έχει κρίνει, κι' η σκόνη της λησμονιάς τον σκεπάζει ολοένα και περισσότερο. Άλλα ο Δροσίνης ζει ακόμα στα στόματα πολλών ανθρώπων, που αγαπούν τα περίπαθα και τα ειδυλλιακά αισθήματα τ' αλλοτινά. Όμως με κανέναν τρόπο βέβαια, δεν μπορεί να σταθεί πλάι στον Παλαμά, που ο όγκος του σκεπάζει κ' εξαφανίζει ολότελα κι' αυτόν και πολλούς άλλους. Η ποίηση του Δροσίνη είναι γαλήνια και μετρημένη, χωρίς μεγάλα ξεσπάσματα κι' απόκοτες επιθυμίες, βρήκε τον τόνο της πολύ νωρίς κ' ικανοποιημένη έμεινε σ' αυτόν για πάντα. Δε θά δοκιμάσει ποτέ να βγει από το ήσυχο λιμάνι, που άραξε από την αρχή, σ' άλλες ανοιχτές κ' επικίνδυνες θάλασσες. Το πνεύμα του Δροσίνη, νοικοκυρεμένο κι' άτολμο, είναι ολότελα αντίθετο από το τρικυμισμένο, το άνικανοποίητο και τσαγανό πνεύμα του Παλαμά, που το βασανίζει πάντα ο καϋμός για τις κορφές κι' ο δημιουργικός πυρετός του δεν ξέρει τί θά πει γαλήνη.

Μεγάλες ομοιότητες με το Δροσίνη, και στο ήθος και στο νοικοκυρίστικο πνεύμα, παρουσιάζει κι' ο Ξενόπουλος. Άλλα ο Ξενόπουλος είναι ακούραστος εργάτης, είναι ένας από τους εργατικώτερους Έλληνες λογοτέχνες. Όσο το έργο του, μεγάλο σε ποσότητα, δεν μπορεί να διαφιλονικήσει πάντα και την ποιότητα. Η εργασία του Ξενόπουλου κι' η τέχνη του συντέλεσαν σ' ένα βαθμό στην ανάπτυξη της σύγχρονης πεζογραφίας, Μ' άλλα μέσα και χωρίς μεγάλες ιδεολογικές έγνοιες, χωρίς άνησυχίες και μεγαλοφάνταστες επιδιώξεις, δέ βγήκε ποτέ έξω από το στενωτό δρόμο ενός ήσυχου κ' έπιμονου έπαγγελματία της πέννας, δέ ζήτησε από τον

έναντί του περισσότερο απ' όσα μπορούσε άκοπα να δώσει, δηλαδή ένα είδος τέχνης εύκολοπλησίαστης από το μεγάλο άστικό κοινό, και μαζί ένα έμπόρευμα, που να μπορεί χωρίς δυσκολία να το τοποθετεί στην άγορά των γραμμάτων. Τη γυσμή αυτή τη χάραξε διδαγμένος από μερικά γαλλικά μυθιστορήματα και διηγήματα της εποχής του, τρίτης και τετάρτης σειράς, που όμως είχαν μεγάλη πέραςση στο άναγνωστικό κοινό χωρίς να ξεπέφτουν ολόελα και στο χυδαίο επίπεδο της επιφυλλίδας. Άλλα και στο θέατρό του ο Ξενόπουλος διδάχτηκε πολλά από τη γαλλική θεατρική τέχνη. Ήταν ένας πραχτικός της δουλειάς, που από την τεχνική του ώστόσο, από την άνεση και τη φυσικότητα της αφήγησης, μπορεί και το σημερινό μυθιστόρημα, πιδ περίπλοκο σιή σύνθεσή του και πιδ άπαιτητικό στις επιδιώξεις, να ώφεληθει. Άλλα εκεί που ο Ξενόπουλος ξεπερνά όλους τους συγχρόνους του είναι στη θεατρική του τέχνη. Ο επιδέξιος χειρισμός στα θέματά του, η οικονομία της ύλης, η όλη άρχιτεκτονική κ' η άνετη μαστοριά του δεν ξεπεράστηκαν ακόμα.

Άλλα μόνο απ' αυτό το είδος της περιέργειας κινημένος μπορεί κανείς σήμερα να πλησιάσει το έργο του Ξενόπουλου. Όσο για το περιεχόμενο δέ νομίζουμε πως έχει να προσφέρει μεγάλα πράγματα. Ποιές ιδέες κι' άνθρωπινες καταστάσεις, ποιά ενδιαφέροντα ζωής, που νάχουν μέσα τους το στοιχείο της διάρκειας, μπορεί να συναντήσεις στα έργα του Ξενόπουλου. Ούσιαστικά δέν ξεφεύγουν από την περιοχή της ήθογραφίας και πολλά από τα θέματά του, ιδιαίτερα στο θέατρό του, έχουν άνεκδοτολογικό χαρακτήρα. Ούτε μπορείς να πεις πως ο κόσμος του αντιπροσωπεύει πραγματικά την Ελλάδα σ' όρισμένο τόπο και χρόνο' έπιφανειακά και συμβατικά είναι τα περισσότερα από τα δημιουργήματά του, ξεθωρη, κοινή και άτυπη παρουσιάζεται μέσα σ' αυτά η παράσταση της ζωής. Τα πρόσωπά του δέν έχουν ανθρώπινο βάθος κι' ανθρώπινο βάρος, δέν υπάρχουν μέσα σ' αυτά άνθρωποι, παλμοί με κάποια ζωτική καθολικότητα που να φέρνουν τη σφραγίδα μιας αύθεντικής ζωής. Όλα δίνονται σε μιάν άχνή και τριμμένη έκφραση, με την εύκολοβόλευτη και χωρίς αξιώσεις τέχνη

του, που δὲν τὴ βαραινέει κανένας φόρτος, οὔτε στίς ἰδέες οὔτε στοὺς σκοποὺς. Ἡ γλώσσα του καὶ τὸ ὕφος του, χωρὶς ἀναζητήσεις κ' ἐκζητήσεις, εἶναι τὸ καθημερινὸ ὕφος τῆς ἀστικής γλώσσας, κοινότυπο κι αὐτὸ, χωρὶς πνοὴ καὶ δική του προσωπικότητα. Μ' ὅλη τὴν κριτικὴ ἀγχίνουσα, ποὺ ἔδειξε πολλὰς φορὰς ὁ Ξενόπουλος, ὅμως μέσα στὸ σύνολο τῶν ἔργων του δὲν παρουσιάζεται καμιὰ δυνατὴ πνευματικὴ προσωπικότητα, ποὺ μπορεῖ ν' ἀφήσει ἐποχὴ, εἴτε γιὰ τὴν πρωτοτυπία της, εἴτε γιὰ κανένα ἰδιότυπο δράμα ζωῆς ποὺ προβάλλει, εἴτε γιὰ ἰδέες καὶ νέα ἀγγέλματα.

Κι ὁ Ξενόπουλος κι ὁ Δροσίνης, στίς ἰδέες καὶ στὰ αἰσθήματά τους, ἀκόμα καὶ στὸν κόσμο καὶ τίς καταστάσεις ποὺ πιάνει ἡ τέχνη τους, δὲν ξεπέσαν τὸ κατώφλι τοῦ εἰκοστοῦ αἰώνα. Οὐσιαστικὰ ζοῦν πάντα στὸ ἐπαρχιώτικο κλίμα τῆς ἐποχῆς ποὺ πρωτοφάνηκαν στὰ γράμματα. Ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτὴ εἶναι κ' οἱ δύο τους ἀρχαῖοι στὸ πνεῦμα τεχνίτες, ποὺ δὲ βγήκαν ἀπὸ τοὺς στενοὺς ὁρίζοντες τῆς ἑλληνικῆς ζωῆς τοῦ περικοσμοῦ αἰώνα. Οἱ σεισοὶ τοῦ εἰκοστοῦ αἰώνα δὲν τοὺς ἀγγίξαν κ' ἡ ὀρμητικὴ εἰσβολὴ τῶν νέων ἰδεῶν δὲν ἀφήνει

κανένα σχεδὸν σημάδι στὸ ἔργο τους. Στὸν Ξενόπουλο ἀκούεται σὲ μερικὰ ἀπὸ τὰ ἔργα του ἕνας ἀπόμακρος ἀντίλαλος ἀπὸ τὰ αἰτήματα τῆς παλιάς ἀστικής δημοκρατίας, γιὰ τὴν ἀντίθεση τῶν ποπολάρων καὶ τῶν ἀριστοκρατῶν, τῶν φτωχῶν καὶ τῶν πλούσιων. Τίποτε ἄλλο. Καὶ ἰδεολογικὰ κι' αἰσθητικὰ μένουν ἀνεπηρέαστοι ἀπὸ τὰ ρεύματα τῶν νέων καιρῶν, ἀπὸ τίς νέες καταστάσεις, ἀπὸ τίς κοσμογονικὲς μεταβολές. Τὸ ἔργο τους περνάει ἀνυποψίαστο μπροστὰ σ' ὅλες τίς ἀναστατώσεις τῶν τελευταίων σαράντα χρόνων, ἀκολουθώντας πάντα τὴ συνηθισμένη, οὐδέτερη κι' ἀχρωμάτιστη πορεία του, χωρὶς περιπλοκὲς καὶ χωρὶς σκαμπανεβάσματα. Ὁ ἐπαρχιωτισμὸς τους βολεῖται πολὺ καλὰ μὲ τίς παλιές του ἀποσκευές τοῦ 19ου αἰώνα. Ἀλλὰ οἱ ἀποσκευές τους αὐτές, κι' ἂν ἦταν μεγαλύτερες σὲ ὄγκο κι' ἀκόμα σὲ ποιότητα, μπροστὰ στὸ τρικυμισμένο πνεῦμα τῆς ἐποχῆς μας, στίς σημερινὲς ψυχικὲς καὶ κοινωνικὲς καταστάσεις, μπροστὰ στίς ἀπαιτήσεις καὶ τὰ σημερινὰ μας προβλήματα, μένουν ξένες κι' ἀχρηστέες καὶ δὲν ἔχουν τίποτε οὐσιαστικὸ νὰ μᾶς προσφέρουν.

Μ. Α.

## K P I T I K H T O Y B I B Λ I O Y

**ΔΗΜΗΤΡΗ ΦΩΤΙΑΔΗ:** *Ἡ ἀκτὴ τῶν Σκλάβων. Ἀθήνα 1950*

Ἡ «Ἀκτὴ τῶν Σκλάβων», μᾶς φέρνει στὴν καρδιά τῆς Μαύρης Ἡπείρου, στὴ Νιγηρία. Ὁ Δημήτρης Φωτιάδης, πᾶτησε βῆμα τὸ βῆμα τὸ καψαλισμένο χώμα τῆς Κεντρῶας Ἀφρικῆς, εἶδε τὴ ζωὴ τῶν μαύρων κατοίκων της, τῶν Νέγρων, μέσα στὴν ἄγρια ζούγκλα καὶ μᾶς τὴν ἔφερε ὁλοζώντανη μπροστὰ μας νὰ λάμπει καὶ νὰ πάλλεται, ὅπως ἡ λαύρα ἀπ' τὴ φωτιά.

Ὅταν μᾶς λέει στὸν πρόλογο του πὼς ἀγάπησε τοὺς Νέγρους, μὰ πὼς γι' αὐτὸ δὲ θὰ μᾶς τοὺς παραστήσει καλῆτερος ἀπ' ὅτι εἶναι, — «ὅχι δὲ θὰ σέ γελάσω» θὰ σοῦ πῶ τὴν ἀλήθεια, — μᾶς λέει τὴν ἀλήθεια. Ἀγάπησε τοὺς Νέγρους κι ἴσα-ἴσα γι' αὐτὸ μᾶς λέει τὴν ἀλή-

θεια. Στάθηκε ἀπὸ πάνω τους μὲ τὴν ἀνώτερη ἀνθρωπιά τοῦ γνήσιου καλλιτέχνη, ποὺ ξέρει νὰ ξεχωρίζει τὸ καλὸ καὶ τὸ κακό, γιὰ τὴ φωτίζεται τὸ βλέμμα του ἀπὸ βαθειὰ μελέτη καὶ πανανθρώπινη θεώρηση τῆς ζωῆς. Κι ἔτσι, βγαίνει ἡ ἀλήθεια μόνη της μέσα ἀπὸ τίς παλλόμενες σελίδες τοῦ βιβλίου του, ὅπως τὸ κύμα ἀπὸ τὴ θάλασσα.

Κι ὅταν, στὸ τέλος τοῦ προλόγου του, εὐχεται στὸ βιβλίο του νὰ κάνει ἔσους τὸ διαβάσουν «νὰ συμπαθήσουν τοὺς καλόκαρδους κι... ἡμερὺς ἀνθρωποφάγους τῆς Ἀφρικῆς», νάναι οἱ γούροι πὼς τὸ καταφέρνει ὅχι μόνο τοὺς συμπαθεῖς μὰ τοὺς χαίρεσαι, γιὰ τὴ στίς πρωτόγονες αὐτὲς φυλὲς γνωρίζεις τὰ ὠραιότερα καὶ ὑψηλότερα αἰσθήματα ποὺ, μὴ ἔχοντας ὑποκύψει στὸ συμβατικὸ φέμμα τῆς «πολιτισμέ-

νης» ανθρωπότητας, βρίσκονται άκόμα στην όμορφη τής γνησιότητας. Καί χαίρεσαι γιατί βλέπεις πώς ό άνθρωπος κρύβει μέσα του τέτοιο πλούτος όμορφιάς. Μά κάτι άκόμα πιο πολύ. Φέρνοντάς μας τόσο κοντά στους μαύρους, μάς φέρνει κοντά σε άδέρφια, λέγοντάς μας: δόσε τό χέρι σου στον άλλον άνθρωπο, άντι να θέλεις να άλυσοδέσεις τά δικά του. Τέτια βιβλία θάπρεπε να βρίσκονται πολλά σ' όλες τής γλώσσες, να τά διαβάζουν όλες οι φυλές τής γής κι όλα τά χρώματα, να τά διαβάζουν τά παιδιά από τότε που μαθαίνουν ανάγνωση, για να γνωρίζουν τ' άδέρφια τους στη γή, να μικραίνει ή απόσταση που χωρίζει τους ανθρώπους, να γίνεται τίποτα. Τί πιο μεγάλο μπορεί να ζητήσει κανείς από ένα βιβλίο;

Μά κι έξω απ' αυτά, ή παρακολούθηση τής φυλής των μαύρων— που δεν είναι «κατώτερη», γιατί όπως λέει ό συγγραφέας, «δεν υπάρχουν κατώτερες ράτσες μά πιο έξελιγμένες» ή πιο καθυστερημένες—, ή παρακολούθησή τους σου δείχνει την ίδια τη ζωή σου στο ξεκίνημά της. Βλέπεις τά δαιμόνια που τύλιγαν τό σκοτάδι τής άγνοιάς σου και από που ξεκίνησαν τά χίλια δυο πράγματα του πολιτισμού σου: Θρησκείες, Μύθοι, Τέχνη, κ.λ.π. Τί θησαυρός όλη αυτή ή αφήγηση με τής αναδρομές στην Ιστορία, την αρχαιολογία και την κοινωνιολογία. Κι άκόμα κάτι πιο σοβαρό: με την συνεχή σύγκριση των «μαύρων» με τους «άσπρους» δείχνει σε ποιό σημείο βρίσκεται σήμερα ό πολιτισμός ό δικός σου γιατί στην άγρια αυτή πάλη των λευκών να σκλαβώσουν, όλο και με πιο έξελιγμένα μέσα, τους άγνους και άμαθους Νέγρους, βλέπεις την πιο μαύρη σελίδα τής Ιστορίας αυτών των «άσπρων πολιτισμένων», που οι ίδιοι βρίσκονται σε μια πιο πικρή σκλαβιά. Την σκλαβιά τής βαρβαρότητας. Νά τί ειπε επιγραμματικά ένας Νέγρος που στον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο τον έκουβάλησαν να πολεμήσει στο δυτικό μέτωπο: «Αυτοί οι άσπροι, είναι περίεργοι άνθρωποι. Σκοτώνουνε χιλιάδες φορές περισσότερους ανθρώπους απ' όσους μπορούνε να φάνε»!

Τό ύφος του Δημήτρη Φωτιά-

δη, είναι έντελώς δικό του, «προσωπικό». Θυμίζει την παραστατικήν απλότητα που χαρακτηρίζει τις άφηγήσεις των λαϊκών ανθρώπων και ξεχειλίζει από λεπτότητα την εύγεια κι εύαισθησία, από ποίηση, ανθρωπιά και χιοῦμορ. Με πόσο λυρισμό μάς φέρνει στ' άφτιά μας τους ήχους από τά σεκέρε, τά νέγρικά τούμπανα. που «λινκίζουν τις μαγεμένες νύχτες τής ζούγκλας με τά ρυθμικά τσά-τσά τσά», με τί φιλοσοφημένο χιοῦμορ μάς παρουσιάζει τους «μάγους», που με τό μαستیγιο τής δεισιδαιμονίας κρατάνε σφιχτά στις χούφτες τους τη μοίρα των άνίδεων Νέγρων, ή πώς μάς σπαράζει την καρδιά με την αφήγηση τής ζωής του άμοιρου μαύρου που τον ξεερρίζωσαν από τον τόπο του και τη φυλή του, για να τον ρίξουν σκλάβο σε ξένη γή, σε αλλόχρωμους ανθρώπους. Τό ύφος του φτάνει τό κλασσικό στην μεστήν απλότητά του. Πόσο ήθικό μεγαλείο, πόση γοργότητα και απλότητα, τί χιοῦμορ, από κείνο που μόνο σε μεγάλης πνοής έργα συναντάς.

Πολλά κομμάτια απ' όλο τό βιβλίο ξεχωρίζουν σαν ότόφια άριστουργήματα, που θα μπορούσαν και ξεκομμένα να δημοσιευτούν. Άκόμα και να παρασταθούν στο θέατρο ή στον κινηματογράφο.

Κι όλα αυτά, προχωρούν με μια έξαιρετην αρχιτεκτονική, που ακολουθεί ένα συναρμονισμένο άνέβασμα και φτάνει προοδευτικά ως τό τέλος σ' ένα συνταρακτικότατο κορύφωμα: στην αφήγηση του μαύρου σκλάβου Ντουρούγκο, που διηγείται την Ιστορία του, «τη ζωή ενός σκλάβου». Η πιο βαθεία τραγωδία που παρουσιάζε-ται με τό απλούστατο ύφος: τό ύφος τής αλήθειας. Μά αυτή ή αλήθεια είναι ή δυσκολότερη επίτευξη ενός καλλιτέχνη.

Με τό καινούργιο αυτό βιβλίο του, την «Άκτή των Σκλάβων», ό Δημήτρης Φωτιάδης προσφέρει ένα λογοτεχνικό άπόχτημα στην Νεοελληνική μας πεζογραφία και στην παγκόσμια πεζογραφία ένα σπουδαίο βιβλίο.

*B. P.*



ποίημα που θά πρέπει να χαρακτηριστεί σαν ή έσχατη συνέπεια του ιδεαλισμού. Σ' ένα τέτοιο λοιπόν έργο ο κ. Καλομοίρης θέλησε να δώσει ανάλογο μουσικό περιεχόμενο, που όπως λέει ο ίδιος «από μιιά αρχής μίλησε στην ψυχή του» γιατί...ή παύωρη βασίλισσα, το πλάσμα της φαντασίας του ποιητή, αυτή μόνο πάνω απ' τα άστέρια και πάνω απ' τη ζωή ζητούσε να βρει ποθοπλάναχτος σε μαγικά και ξωτικά πεγάγη, ο όνειροπαρμένος καπετάνιος». Ο κ. Καλομοίρης δίχως κανένα συμβιβασμό με το «πολύ κοινό» έγραψε μιιά μουσική κατάλληλη και κατανοητή (;) μόνο στους λίγους και διαλεχτούς. Έτσι λοιπόν εδώ και ή τόσο αριστοκρατική άρχή «της Τέχνης για την Τέχνη», συνυφασμένη με το στοιχείο του καιροσκοπισμού, εμφανίζει τον Έλληνα συνθέτη επιστρέφοντα στην «καθαρή του Τέχνη». Κι' είναι επόμενο, γιατί όπως είπα και στην άρχή όταν ο όριζοντας σκυθρωπάει, καλό να επιστρέψουμε στον «πύργο μας» δημιουργώντας προπαντός έργα έξω από «τόπο και χρόνο».

Η μουσική μορφή του έργου δεν εμφανίζει τη γνωστή μελλοδραματική όψη της Ιταλιάνικης τεχνοτροπίας, κι' είναι φανερό ή προσπάθεια του κ. Καλ. να στηρίξει μορφολογικά το έργο του σε' άχνάρια της βαγενρικής δέπερας, όπως συμβαίνει και με τις άλλες του δημιουργίες. Άλλα νομίζω πως ή χρησιμοποίηση του «λαϊτ μοτίβ», ή άποφυγή κάθε συμβατικού ύπου, ή προσπάθεια δημιουργίας απόλυτης μουσικής και σκηνικής ένότητας κλπ. δεν μπορούν να δικαιώσουν μιιά μορφολογική ασάφεια, που στην προκειμένη περίπτωση έγγίζει τα όρια του έντελώς άκατανόητου. «Αν προστεθεί, πως από το έργο λείπουν οι δραματικές αντιθέσεις, οι μεταπτώσεις και οι έναλλαγές, στοιχεία άπαραίτητα μέσα σ' ένα άληθινό έργο Τέχνης, τότε έχει κανείς την έντύπωση πως το έργο αυτό στηρίζεται μάλλον σ' ένα άτέρμονο, άσπόνδυλο, κραυγαλέο και μονότονο ρετσιτατίβο. Οι λίγες καλές εξαιρέσεις που υπάρχουν, όπως λ.χ. στα χορωδιακά μέρη, επικυρώνουν την παραπάνω διαπίστωση. Όσο για τα άλλα έκφραστικά μέσα που μεταχειρίζεται εδώ ο συνθέτης και τον τρόπο που τα χρησιμοποιεί, είναι ό,τι άκριβώς χαρακτηρίζει την αισθητική και την τεχνική του κ. Καλομοίρη. Η μουσική του

γλώσσα που προσπαθεί να δημιουργήσει «άτμόσφαιρα» γύρω από ένα βαρεινό θυρόλο δεν είναι παρά ή γνωστή Ανατολίτικη γλώσσα που κατά το πλείστον χρησιμοποιεί, και δε νομίζω πως πρόκειται να πείσει κανένα ότι είναι «στην ουσία της και στο βάθος της «Ελληνική». Τη γλώσσα αυτή συνυφαίνει με τη γνωστή—και ξεπερασμένη—μανιέρα της άρμονίας όπως αυτή είχε διαμορφωθεί κατά τις τελευταίες δεκαετηρίδες του περασμένου αιώνα στη Δύση, και που χαρακτηρίζεται από τη σπατάλη και τον ύπερβολικό φόρτο των πιο πολύπλοκων άρμονικών μέσων. Ο ίδιος φόρτος παρατηρείται και σ' ό,τι άφορά την όρχήστρα. Επιστρατεύει όλα τα γνωστά είδη των όργάνων και άκόμη προσθέτει στο σύνολο της όρχήστρας δυό γυναικείες φωνές, για ν' άποδώσουν πιο χαρακτηριστικά τη φωνή των ξωτικών πουλιών «με τ' ανθρώπινα κεφάλια» και που—κυριολεκτικά—δίνουν την έντύπωση πως άκούει κανείς όρνιθοκακαρίσματα.

Έτσι λοιπόν περιεχόμενο και έκφραστικάί τρόποι στα «ξωτικά νερά» εμφανίζουν μιιά πλήρη άλληλεξάρτηση και χαρακτηρίζουν την κατάρτιση του Έλληνα συνθέτη, που δεν όφείλεται άπλώς σ' ένα συμπτωματικό ή παραδοκικό όλίσθημα, αλλά άνάγεται σε βαθύτερους λόγους, κι' είναι μοιραία συνέπεια μιιάς άνεργμίστιης πνευματικά και ιδεολογικά προσωπικότητας.

**B ΑΡΚΑΔΙΝΟΣ**

## ΕΙΔΗΣΕΙΣ

Το περιοδικό «MARCHES de FRANCE», που βγαίνει κάθε τρίμηνο στο Βέλγιο (Alost) και που οι συντάκτες του είχαν την καλωσύνη να μās στείλουν το τελευταίο τεύχος, παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον, για τη διεθνή συνεργασία που δημοσιεύει και ιδιαίτερα για το ποιητικό ύλικό που συγκεντρώνει από κάθε χώρα. Στο φύλλο αυτό είδαμε να δημοσιεύεται κ' ένα ποίημα του Φοίβου Δέληφ. Κοντά στην άλλη ποίηση δημοσιεύει σίχους κ' ενός νέου άγνωστου ποιητή έλ. καταγωγής (Pablo Atanasiu), που διαπρέπει στα γράμματα της Άργεντινής.

■ Από έλλειψη χώρου ή άλληλογραφία και ή άναγγελία των βιβλίων που λάβαμε στο προσεχές.

## Μ Ο Υ Σ Ι Κ Η

**Μ. ΚΑΛΟΜΟΙΡΗ: Τὰ ξωτικά νερά.**

Τὰ τελευταία χρόνια τὸ ζήτημα τοῦ σύγχρονου τραγουδιοῦ ἀπασχόλησε ὄχι μόνο ἐκείνους ποὺ ἀπὸ τὴ φύση τῆς δουλειᾶς τους ἔχουν ἄμεση σχέση μὲ κάθε τί ποὺ ἀνάγεται στὸν τομέα τῆς μουσικῆς, ἀλλὰ καὶ πολλοὺς πνευματικούς μας ἀνθρώπους ποὺ μποροῦν καὶ θέλουν νὰ ἔχουν ὑπεύθυνη γνώμη γύρω ἀπὸ ζητήματα ποὺ ἀφοροῦν τὴν πνευματικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ ἀνάπτυξη τοῦ λαοῦ μας. Ἡ ἀλήθεια εἶνε πὼς οἱ περισσότεροι—ὅπως καὶ ὁ ὑποφαινόμενος—ἐξαντλήσαμε ὅλη μας τὴν αὐστηρότητα στὶς κρίσεις μας, τόσο γιὰ τὸ ρεμπέτικο ὅσο καὶ τὸ λεγόμενο ἑλαφρὸ τραγούδι, καὶ ζητήσαμε ἀπὸ ἀνθρώπους ποὺ ὁπωσδήποτε δὲν μπορεῖ νὰ ἔχουν καὶ ἀπόλυτη συναίσθηση τῆς εὐθύνης καὶ τῆς ἀποστολῆς τους, ν' ἀλλάξουν βασικά τὸ περιεχόμενο καὶ τὰ ἐκφραστικά μέσα δημιουργώνας τὸ πραγματικὸ λαϊκὸ τραγούδι ποὺ θὰ ἐκφράζει ἀληθινὰ καὶ καθολικώτερα συναισθήματα καὶ θὰ γίνει ὁ καθρέφτης τῆς λαϊκῆς ψυχῆς.

Ἐνῶ λοιπὸν ἡ ὑπόθεση τοῦ λαϊκοῦ τραγουδιοῦ τόσο μᾶς ἀπασχόλησε ἀντίθετα, γιὰ τοὺς μεγάλους «μύστες» τῆς Ἑλληνικῆς μουσικῆς καὶ τὴν «ὑψηλὴ τους τέχνη» δὲν ἀσχοληθήκαμε ὅσο καὶ—περισσότερο—ὅπως θὰ ἔπρεπε. Ἡ μουσικὴ κριτικὴ στὸν τόπο μας στέκεται κατὰ τὸ πλεῖστον στὸ ἐπίπεδο μ'ἅς ἀπλῆς σημειωματογραφίας, ἐξετάζοντας τὰ Ἑλληνικά ἔργα—καὶ αὐτὸ τίς περισσότερες φορές προχειρόλογα καὶ ἐπιπόλαια—μόνο ἀπὸ τὴ πλευρὰ τῆς φόρμας, τῆς αἰσθητικῆς ἢ καὶ τῆς τεχνικῆς, καὶ ἀγνοεῖ τὸ βασικώτερο, δηλαδὴ τὸ ἰδεολογικὸ, πνευματικὸ ἢ συναισθηματικὸ περιεχόμενο.

Τὰ περισσότερα Ἑλληνικά ἔργα τῆς τελευταίας δεκαετίας ἀπὸ τὴν πιὸ ἀπλὴ φόρμα ὡς τὰ μεγάλα συμφωνικά ἢ μουσικοδραματικά ἔργα, ἀκολουθοῦν τὴν ἴδια περίπου καιωφερικὴ πορεία, ποὺ ἡ τέχνη τοῦ μεσοπόλεμου εἶχε χαράξει. Τὸ πνεῦμα τῆς κατάπτωσης, τοῦ μυστικισμοῦ, τῆς φυγῆς τοῦ ντελενταντισμοῦ καὶ τοῦ ψευδομοντερνισμοῦ—ἓνα εἶδος συρρεαλισμοῦ στὴ

μουσικὴ—εἶνε ἐκεῖνο ποὺ χαρακτηρίζει τὴν Ἑλληνικὴ μουσικὴ τόσο στὸ περιεχόμενο ὅσο καὶ στὰ ἐκφραστικά μέσα. Τὸ πνεῦμα τοῦ ἥρωϊσμοῦ καὶ τῆς αὐτοθυσίας τοῦ λαοῦ μας ἐλάχιστα βρῆκε ἀνταπόκριση στοὺς Ἑλληνες συνθέτες. Καὶ ἂν λίγοι ἀπ' αὐτοὺς συνεπαρμένοι ἀπὸ τὸ ρεῦμα τῆς ἐποχῆς ἀκολούθησαν σὲ μιὰ περίοδο τὸ δρόμο τῆς ἀνόδου, ποὺ ὁ λαὸς εἶχε χαράξει μὲ τὸ αἷμα του, μόλις πνεύσαν ἀντίθετοι ἄνεμοι ἐπιστρέψαι καὶ πάλι στὸ «γυάλινο πύργο» τῆς τέχνης τους, γιὰτὶ βέβαια σὲ δύσκολους καιροὺς ἡ τέχνη τῆς παρακμῆς εἶνε «μιὰ κάποια λύσις».

Ἀφορμὴ στὶς παραπάνω σκέψεις μού ἔδωσε τὸ καινούργιο μελλοδραματικὸ ἔργο τοῦ κ. Μ. Καλομοίρη «Τὰ ξωτικά νερά», ποὺ ἡ Λυρικὴ Σκηνὴ ἀνέβασε στὶς ἀρχὲς τοῦ φετινοῦ χρόνου. Μαζὺ μ' αὐτὸ παίχτηκε τὸ σὲ μορφὴ χοροδράματος συμφωνικὸ τοῦ ποίημα «Ὁ θάνατος τῆς Ἀνδρειωμένης» ἔργο ποὺ ἄλλοτε ἔχει παιχθεῖ. Σχετικὰ μικρὴ διαφορὰ χρόνου χωρίζει, ὡς πρὸς τὴ δημιουργία του, τὸ ἓνα ἔργο ἀπὸ τὸ ἄλλο, ἀλλὰ τί τεράστια ἀλήθεια ἀπόσταση ἀναμεσὸ τους, σὲ περιεχόμενο καὶ ἐκφραστικά μέσα. Μὲ τὸ «θάνατος τῆς Ἀνδρειωμένης» εἶχαμε πιστέψει πὼς ὁ κ. Καλομοίρης ἔστω καὶ στὰ τελευταία χρόνια τοῦ δημιουργικοῦ του σταδίου εἶχε βρεῖ πιὰ τελειωτικά τὸ δρόμο του. Ὑστερὰ λοιπὸν ἀπὸ μιὰ τέτοια δημιουργία ποὺ κυριολεκτικὰ ὁ συνθέτης ξεπέρασε τὸν ἑαυτὸ του, δημιουργία μ' ἓνα δυνατὸ ρεαλιστικὸ περιεχόμενο, ποὺ τόσο θαυμάσια ἐκφράζει τὸ πνεῦμα τοῦ ἥρωϊσμοῦ καὶ τῆς αὐτοθυσίας ἀκολουθοῦν «Τὰ ξωτικά νερά».

Τὸ ἔργο αὐτὸ δείχνει ξεκάθαρα πόσο τεράστιο εἶνε τὸ ὀλισθήματός τοῦ Ἑλλήνα συνθέτη, ὀλισθήματός ποὺ φτάνει στὸ ἀπύθμενο βάθος μιᾶς δίχως προηγούμενο κατάπτωσης.

Τὰ «ξωτικά νερά» εἶνε ἓνα δραματικὸ ποίημα τοῦ Ἰρλανδοῦ ποιητῆ καὶ δραματογράφου W. B. Yeats, (1865—1939). Τὸ ἔργο αὐτὸ στηρίζεται σ' ἓνα ἱρλανδέζικο θρύλο ὅπου ὁ συγγραφέας του μὲ τὴ ψυχροσύνθεση τῆς μυθικοπάθειας καὶ πλεγμένους μὲ ἀποκρυφῆς ἐπιστῆμες καὶ καβαλιστικὲς μαγείες, δημιουργεῖ ἓνα δραματικὸ

<p>ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΦΩΤΙΑΔΗΣ</p> <p><b>Η ΑΚΤΗ ΤΩΝ ΣΚΛΑΒΩΝ</b></p> <p>ΑΘΗΝΑ 1950</p>	<p>ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΩΤΑΣ</p> <p>ΓΙΑ ΤΗΝ ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΚΑΙ ΤΙΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΑΡ- ΧΑΙΩΝ ΔΡΑΜΑΤΩΝ. — ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΚΦΡΑΣΗ.—ΓΙΑ ΚΑ- ΤΙ ΝΟΗΜΑΤΑ ΒΑΣΙΚΑ</p> <p>ΑΘΗΝΑ 1951</p>	<p>ΝΙΚΗΣ ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ</p> <p>ΒΑΣΑΝΙΣΜΕΝΗ ΓΗΣ (ΔΙΗΓΗΜΑΤΑ)</p> <p>ΞΥΛΟΓΡ. Β. ΚΑΤΡΑΚΗ</p> <p>ΤΑ "ΠΕΙΡΑ" ΓΙΑ ΧΡΟΝΙΚΑ.,</p>
<p>ΒΑΣΙΛΗ ΛΟΥΛΗ</p> <p><b>ΛΥΣΙΚΟΜΟΣ ΕΚΑΒΗ</b></p> <p>ΑΘΗΝΑ 1951</p>	<p>ΛΕΥΤΕΡΗ ΑΛΕΞΙΟΥ</p> <p><b>ΕΡΓΟ ΖΩΗΣ</b> ΠΟΙΗΜΑΤΑ</p> <p>ΑΘΗΝΑ-ΑΕΤΟΣ Α.Ε., 1951</p>	<p>ΔΗΜΟΣΘΕΝΗ ΒΟΥΤΥΡΑ</p> <p>ΕΘΝΙΚΟΝ ΑΡΙΣΤΕΙΟΝ ΓΡΑΜΜΑΤΩΝ &amp; ΤΕΧΝΩΝ</p> <p><b>ΑΡΓΟ ΞΗΜΕΡΩΜΑ</b></p> <p>Ἀθήνα 1950</p>
<p>ΚΟΥΛΗ ΖΑΜΠΑΘΑ</p> <p><b>ΧΑΛΚΙΝΑ ΣΥΝΝΕΦΑ</b> ΠΟΙΗΜΑΤΑ</p> <p>ΑΘΗΝΑ</p>	<p>ΖΗΣΗΣ ΣΚΑΡΟΣ</p> <p><b>ΧΑΡΑΥΓΗ</b> ΠΟΙΗΜΑΤΑ</p> <p>ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΗ ΓΩΝΙΑ</p>	<p>Γ. ΧΡΥΣΑΝΘΑΚΟΠΟΥΛΟΥ</p> <p><b>Η ΗΛΕΙΑ ΕΠΙ ΤΟΥΡΚΟΚΡΑΤΙΑΣ</b></p> <p>ΑΘΗΝΑΙ</p>